

UNTERSUCHUNGEN DER LIEDER  
PURANDARADĀSAS (1484-1564) UND IHRER  
MODERNEN REZEPTION IM INDISCHEN TANZ  
BHARATA NATYAM

Abhandlung  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der  
Universität Zürich  
im Fach Indologie

vorgelegt von  
Scharmila Bansal-Tönz

Angenommen im Herbstsemester 2017  
auf Antrag der Promotionskommission:  
Prof. Dr. Angelika Malinar  
(hauptverantwortliche Betreuungsperson)  
Prof. Dr. Heike Oberlin

Zürich, 2018





Purandaradāsa (1484-1564) was a South Indian poet and musician, who is considered as the author of numerous songs. He belonged to the *haridāsa*, a group of devotees (*bhakta*) of god Viṣṇu propagating love and devotion (*bhakti*) to God through song and music. The group is part of the *madhva sampradāya* (Hindu religious community founded by the teacher Madhva). Purandaradāsa plays an important role in the history of Kannada literature and in the development of classical South Indian (Carnatic) music. His songs have been passed down orally as well as in a few manuscripts and are well-known in South India even today. Against the background of the historical Purandaradāsa the project explores the reception of his songs in modern religious and artistic performances. The focus is on their interpretation in Carnatic music and their presentation in contemporary Bharata Natyam dance performances.

Purandaradāsa (1484-1564) war ein südindischer Dichter und Musiker, der als Verfasser zahlreicher Lieder zugeschrieben gilt. Er spielt sowohl in der Geschichte der kanaresischen Literatur als auch der südindischen (karnatischen) Musik eine wichtige Rolle. Purandaradāsa gehörte den *haridāsa* an, einer Gruppierung von Verehrern (*bhakta*) des Gottes Viṣṇu, die dem *madhva sampradāya* (religiöse Gemeinschaft des Hinduismus, die sich auf den Lehrer Madhva zurückführt) zugerechnet werden. Seine Lieder wurden in mündlicher Form sowie in einigen Manuskripten überliefert und sind auch heute noch in ganz Südindien bekannt. Ausgehend von dem, was vom historischen Purandaradāsa und seinem Kontext bekannt ist, beschäftigt sich das Dissertationsprojekt mit der Rezeption seiner Lieder in modernen religiösen und künstlerischen Performanzen. Der Fokus liegt auf der Interpretation der Lieder in der karnatischen Musik und ihre Darstellung in zeitgenössischen Bharata Natyam Tanzaufführungen.



## Vorwort

Es erfüllt mich mit grosser Demut, dass ich auf diesem für mich so bedeutungsvollem Weg mit so vielen aussergewöhnlichen Menschen gesegnet wurde, die mir im Laufe dieser Dissertationsarbeit unermüdlich und unterstützend zur Seite standen.

Mein aufrichtiger Dank geht an meine Hauptbetreuerin Prof. Dr. Angelika Malinar, für die unzähligen Stunden an Mentoring, Bearbeitung und Führung durch diese akademische Arbeit. Ich danke auch meiner Zweitgutachterin Prof. Dr. Heike Oberlin für das Einfließen ihrer künstlerischen Expertise und das konstruktive Feedback. Mein tiefer Dank geht an Prof. Dr. Viveka Rai, der sich als Gastprofessor am indologischen Institut der Universität Würzburg im Laufe mehrerer Semester Zeit nahm, um meine Übersetzungen zu prüfen, zu korrigieren und mir diesbezüglich viele wertvolle Anregungen gab. Diese Möglichkeit verdanke ich unter anderem Prof. Dr. Heidrun Brückner, die als Institutsvorsteherin die Zusammenarbeit mit Prof. Rai ermöglichte. Prof. Dr. mult. Stefanie Stadler Elmer danke ich für das informative Gespräch und die aufmerksame Anleitung zur Verwendung des Pitch-Analyzer-Programms, welches sie in Zusammenarbeit mit ihrem Mann Franz-Josef Elmer entwickelt hat.

Diese Dissertation wäre niemals möglich gewesen ohne die unerschütterliche Unterstützung meines Lehrers und geistigen Ziehvaters Alois Payer, lic. phil., MA, und seiner Frau Prof. Margarete Payer. Ich danke ihnen für die tatkräftige Mithilfe beim Erstellen tausender von Fotos und den unzähligen Gesprächen und Anregungen zu inhaltlichen Themen. Ein herzlicher Dank geht an Alois und Margarete Payer für die Korrekturen meiner Manuskriptentwürfe. Ebenso danke ich meinem Ehemann Satschin Bansal für seine Anregungen zu den ersten drei Kapiteln im Manuskript.

2012 bekam ich die Möglichkeit, eine Auswahl von Purandaras Stücken, die in dieser Dissertation behandelt werden, in einer kleinen Auftrittsreihe dem Schweizerischen Publikum näher zu bringen. Zur künstlerischen Verwirklichung dieses performativen Exkurses meiner Forschung verhalf mir meine Mutter und Tanzlehrerin Vijaya Rao. Ich empfinde tiefe Dankbarkeit, dass sie sich bereit erklärte, einige Tänze für diese Untersuchung zu choreographieren und sie gesanglich begleitete. Für die Video-Aufnahmen, die aus diesen Auführungen entstanden und dieser Arbeit als Anlage beigefügt sind, danke ich meinem Vater Anton Tönz.

In diesem Zusammenhang danke ich auch Violin-Vidwan Bheemarao Raghuram, der sich 2012 der musikalischen Leitung meiner Auftrittsreihe in der Schweiz annahm. Er brachte mir als Achtjährige meine ersten Purandara-Lieder bei und führte mich in die karnatische Musik ein.

Meine Forschungsreise im Jahr 2013 nach Indien gab mir wertvolle Anstösse durch Gespräche, die ich mit verschiedenen Experten ihres Felds führen durfte. In Mangalore lernte ich dank Prof. Rais Vermittlung Prof. Dr. A. V. Navada kennen, der mich in unserem Gespräch und der Führung durch das Archiv des Theological College in Mangalore in der Wichtigkeit

meiner Forschung bestärkte. Ebenso geschätzte Gespräche durfte ich mit Dr. Krishna Katti und Prof. Dr. K. Ravindranath der Universität Hampi, sowie mit Prof. Dr. T. N. Nagaratna der Universität Mysore führen. Ein besonderer Dank geht hierbei an das Departement für kanaresische Literatur der Universität Mysore, welches mir ohne grossen bürokratischen Aufwand Zugang zu den Handschriften ermöglichte. Das Gespräch mit Prof. Dr. H. N. Muralidhara in Bangalore motivierte und faszinierte mich durch sein umfangreiches Wissen zur Purandara-Forschung. Seine Ideen zu ethnographischen Feldstudien und seine interessanten Theorien über die *haridāsa*-Musik haben grossen Eindruck bei mir hinterlassen. In ähnlicher Intensität, jedoch mit einem völlig anderen Hintergrund, haben mich Rajamma Keshavamurthy, ihr Sohn und *mṛdaṅgam*-Vidwan B. K. Chandramouli und Dr. Vidyabhushana geprägt. Die Arbeit und Gespräche mit Rajamma Keshavamurthy gehörten zu den aufschlussreichsten, nicht zuletzt, weil sie mir die Komplexität einer Forschung, die in einer lebendigen Kunsttradition wurzelt, vor Augen führte. B. K. Chandramouli stand mir nicht nur als Begleiter meiner Purandara-Auftrittsreihe in der Schweiz und als Experte für all meine Fragen zu Perkussion zur Seite, sondern ermöglichte mir auch einen Auftritt am traditionellen Purandaradāsa-*ārādhana* in Mulabagilu, wofür ich ihm von Herzen danke.

2016 führte mich eine kurze Forschungsreise nach Kalifornien an die UCLA und UC Berkeley, wo sich Prof. Dr. Janet O'Shea Zeit für ein Gespräch mit mir nahm. Ihre Publikationen wie auch dieses Treffen haben wesentlich dazu beigetragen, meine Gedanken über die Bharata-Natyam-Szene neu zu ordnen. Ich danke auch Prof. Dr. Amy Catlin-Jairazbhoy, Prof. Dr. Catherine Cole und Prof. Dr. Janaki Bakhle, die mich mit ihren neugierigen, aber auch kritischen Fragen gefordert haben. Ein spezieller Dank geht an Prof. Dr. George Hart und seine Frau Kausalya Hart für das anregende Gespräch über tamilische und kanaresische Literatur. Ein grosses Dankeschön richte ich an Herrn Adnan Mallik, Kurator der südostasiatischen Abteilung der Universitätsbibliothek in Berkeley, der sich viel Zeit genommen hat, um mir in der Beschaffung wichtiger Literatur behilflich zu sein.

Überaus dankbar bin ich Arjun Bharadwaj, mit dessen Hilfe ich die kanaresischen Einleitungen von S. K. Ramachandra Rao's Buch *purāṇḍara sāhitya darśana* durcharbeiten und übersetzen konnte. Ein besonderer Dank geht an alle Mitarbeiter des Asien-Orient-Instituts der Universität Zürich, im Speziellen an Dr. Annemarie Mertens, die immer ein offenes Ohr für meine Anliegen hatte. Ich möchte auch Prof. Dr. Maya Burger der Universität Lausanne für ihre Unterstützung und Begeisterung danken. Die geschätzten Gespräche mit Prof. Dr. Henry v. Stietencron und Prof. Dr. Vasudha Dalmia, durch welche ich viele Erkenntnisse für meine Forschung gewinnen durfte, bleiben mir in bester Erinnerung.

Ich fühle mich geehrt, dass ich als Schülerin von Patagudi S. Ramaswamy und N. Purushothaman zwei Persönlichkeiten der alten Ära kennenlernen durfte, die ihr ganzes Leben der Kunst widmeten und mit jeder Faser diese Kunst lebten. Diese Arbeit steht in der Tradition von Frédérique Apffel-Marglin, Katrin Binder, Hanne M. de Bruin, Uttara Asha Coorlawala, Anne-Marie Gaston, Andrée Grau, Saskia C. Kersenboom-Story, Avanthi Meduri, Janet

O`Shea, Richard Schechner, Davesch Soneji, Amrit Srinivasan, Karin Steiner und Phillip Zarilli, ohne deren bahnbrechende Vorarbeiten sie nicht möglich gewesen wäre.

# Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	v
Abbildungsverzeichnis	xi
Abkürzungsverzeichnis	xv
Zur Schreibweise indischer Begriffe und Namen	xviii
<u>Einleitung</u>	<u>1</u>
Hintergrund	3
Die Bharata-Natyam-Tänzerin im Spannungsfeld «ihrer» Tradition	5
Der Performance-Begriff	9
Methodik	13
Aufbau der Arbeit	18
<u>Kapitel 1: Der Autor und sein Werk</u>	<u>23</u>
1.1. Stand der Forschung	23
1.1.1. Purandara als historische Person – Problematiken und «Fakten»	23
1.1.2. Text-Gattungen und Stand der Überlieferung	34
1.1.3. Beschäftigung mit der <i>haridāsa</i> -Literatur im 19. und 20. Jahrhundert	40
1.1.4. Schwierigkeiten in der Bearbeitung von Purandara als Forschungsthema	52
1.2. Historischer Hintergrund der Lieder	59
1.2.1. Politik	61
1.2.2. Gesellschaft und Wirtschaft	64
1.2.3. Architektur und Bildhauerei	67
1.2.4. Literatur und Dichtung	71
1.2.5. Lokale Kulte	74
1.3. Ideologischer Hintergrund der Lieder	79
1.4. Purandaras Werk in der südindischen Musik	84
1.4.1. Anfänge der südindischen Musik	87
1.4.2. Zeitalter der karnatischen Kunst-Musik	93
1.4.3. Zeitalter der Technologie	100
1.5. Purandara und sein Werk aktuell	105
1.5.1. Purandara in der Musik	106

1.5.2. Purandara im Tanz	111
1.5.3. Purandara als Legende	112
1.5.4. Purandara im Film und Theater	116
1.5.5. Institutionen zu Purandara	118
 <i>Kapitel 2: Das Bharata Natyam</i>	 <i>119</i>
2.1. Die Bharata-Natyam-Inszenierung	119
2.2. Mythischer Ursprung	122
2.3. Die Formalisierung in Thanjavur (1700 – 1800)	125
2.4. Der soziale Umbruch (1800 – 1930)	127
2.5. Die neue Traditionsträger-Elite (1930 – 1950)	132
2.6. Bharata-Natyam-Inszenierung und -Performance seit 1950	140
 <i>Kapitel 3: Analyse</i>	 <i>149</i>
3.1. Zum Text	149
3.1.1. Quellen	152
3.1.2. Textanalyse und -kommentar	175
3.2. Zur Musik	206
3.2.1. Zur Melodieführung und <i>rāga</i> -Auswahl	206
3.2.2. Programm zur Darstellung der musikalischen Interpretation	215
3.2.3. Musik im Bharata Natyam	218
3.3. Zum Tanz	232
3.3.1. Tanzgrundlagen	232
3.3.2. Zur Choreographie von Purandaras Liedern	250
 <i>Kapitel 4: Lieder/Tänze</i>	 <i>253</i>
4.1. Lieder an und über Götter	253
4.1.1. Gaṇeśa	254
4.1.2. Lakṣmī	297
4.1.3. Rāma	396
4.1.4. Viṣṇu - Kṛṣṇa	421
4.2. Lieder zur Religiosität	599
4.2.1. <i>Ninnaṁtha taṁde</i>	600
4.2.2. <i>Dāsanna māḍikō</i>	607

4.3. Lieder über die Gesellschaft	627
4.3.1. <i>Kāgada bandide namma</i>	628
4.3.2. <i>Udaravairāgya</i>	651
4.3.3. <i>Kēlanō hari</i>	679

---

<i>Kapitel 5: Schlusswort</i>	701
-------------------------------	-----

---

<i>Anhänge</i>	705
----------------	-----

---

Anhang 1: Zur südindischen Musikgeschichte	705
Anhang 2: Zu Tanz und Musik in Vijayanagara	710
Anhang 3: <i>Rāga</i> -Theorie	712
Anhang 4: <i>Tāla</i> -Theorie	719
Anhang 5: Traditionelle Lehre und Repertoire in der karnatischen Musik	724
Anhang 6: Traditionelles Repertoire und Tanzformen im Bharata Natyam	726
Anhang 7: Technische Charakteristika der verwendeten <i>rāga</i>	728
Anhang 8: Technische Angaben zu verwendeten <i>tāla</i>	772
Anhang 9: Zur Musikbegleitung im Bharata Natyam	779
Anhang 10: Inszenierung im Tanz	781

---

<i>Glossar</i>	809
----------------	-----

---

<i>Ressourcenverzeichnis</i>	819
------------------------------	-----

---

Primärliteratur und Übersetzungen von Textquellen	819
Sekundärliteratur	825
Musikverzeichnis	871
Angaben zur beigelegten Audio-CD	889
Angaben zur beigelegten DVD	890



## Abbildungsverzeichnis

Abbildungen ohne Tanzfotos aus Kapitel 4	Seite
Abb. 1: Purandaradāsa (Bild: Privatbesitz V. Rao, Urheber unbekannt – Fair use)	1
Abb. 2: Die Autorin als junge Tänzerin (Chur), 8.10.1993 (Bild: A. Tönz)	6
Abb. 3: Sicht auf das Purandara <i>maṇṭap</i> (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	28
Abb. 4: Prof. T. N. Nagaratna vor einem Teil des Purandara-Manuskriptbestands der Universität Mysore, 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	39
Abb. 5: Rajamma Keshavamurthy bei der Durchsicht eines Purandara-Textes (Bangalore), 31.1.2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	58
Abb. 6: Der steinerne Streitwagen im Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	68
Abb. 7: Darstellung einer Tänzerin im Rāmacandra-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	69
Abb. 8: <i>Badavi-liṅga</i> (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	74
Abb. 9: Blick auf den Virūpākṣa-Tempel (Hampi), 1993 (Bild: S. Bansal-Tönz)	75
Abb. 10: Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	76
Abb. 11: Tanzaufführung von Harini Shrikant, Radhika Ramanujan und Sangita Puneekar am Purandara- <i>ārādhana</i> (Mulubagilu), 11.2.2013 (Bild: S. Bansal)	109
Abb. 12: Titelbild des Amar-Chitra-Katha-Hefts zur Purandara-Legende (Bild: Privatbesitz A. Payer, Urheber unbekannt – Fair use)	113
Abb. 13: Purandaras <i>samādhi</i> -Stätte im Purandara- <i>maṇṭap</i> (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	115
Abb. 14: <i>Guru-śiṣya-paramparā</i> der karnatischen Musiktradition von S. Bansal-Tönz	158
Abb. 15: Flow-Diagramm am Beispiel des Lieds <i>gajavadana bēḍuve</i>	190
Abb. 16: Darstellung der ersten 14 Sekunden des Lieds <i>gajavadana bēḍuve</i> im Pitch-Analyzer	217
Abb. 17 - 27: Haltungen der Beine, Knie und Füße (Bilder: A. Payer)	238-40

Abb. 28 - 75:	Einzelhandgesten und Doppelhandgesten (Bilder: A. Payer)	241-5
Abb. 76 - 93:	Ausdrucksweisen in der Mimik (Bilder: A. Payer)	246-7
Abb. 94 - 104:	kodifizierte Ganzkörperhaltungen (Bilder: A. Payer)	248-9
Abb. 105:	Gaṇeśa-Abbildung (Nartana-Gaṇapati) im Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	254
Abb. 106:	Darstellung der ersten 14 Sekunden des Lieds <i>gajavadana beḍuve</i> im Pitch-Analyzer	257
Abb. 107:	Gaṇeśa-Abbildung mit Haken und Schlinge, im Rāmacandra-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	267
Abb. 108:	Darstellung der ersten 9 Sekunden des Lieds <i>śrīgaṇanātha</i> im Pitch-Analyzer	282
Abb. 109:	Darstellung der ersten 10 Sekunden des Lieds <i>bhāgyada lakṣmī bārammā</i> im Pitch-Analyzer	299
Abb. 110:	Darstellung der ersten 13 Sekunden des Lieds <i>ārige vadhuvāde</i> im Pitch-Analyzer	335
Abb. 111:	Halle mit klingenden Säulen im Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	386
Abb. 112:	Übersicht zu allen erwähnten Tempeln im Lied (Bild: OpenStreetMap, CC-BY-SA)	394
Abb. 113:	Rāma, Lakṣmaṇa und Sītā, Abbildung im Rāmacandra-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	396
Abb. 114:	Darstellung der ersten 17 Sekunden des Lieds <i>jaya jayā</i> im Pitch-Analyzer	398
Abb. 115:	Ugra-Narasimha-Skulptur (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	421
Abb. 116:	Darstellung der ersten 12,5 Sekunden des Lieds <i>pōgadirelo raṁga</i> im Pitch-Analyzer	424
Abb. 117:	Darstellung der ersten 9 Sekunden des Lieds <i>mellamellane baṁdane</i> im Pitch-Analyzer	452
Abb. 118:	Darstellung der ersten 12 Sekunden des Lieds <i>vṛṇḍāvanado!</i> im Pitch-Analyzer	476
Abb. 119:	Heutige Lage von Vrindavan (Bild: OpenStreetMap, CC-BY-SA)	477
Abb. 120:	Darstellung der ersten 11 Sekunden des Lieds <i>ōḍī bāraiya vaikunṭhapati</i> im Pitch-Analyzer	504

Abb. 121: Kṛṣṇa abgebildet als Veṅugopāla im Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	519
Abb. 122: Ambegālu-Kṛṣṇa-Abbildung im Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)	535
Abb. 123: Darstellung der ersten 8,5 Sekunden des Lieds <i>jagaduddhā-rana</i> im Pitch-Analyzer	535
Abb. 124: Darstellung der ersten 13 Sekunden des Lieds <i>karṇḍe nā gō-virṇḍana</i> im Pitch-Analyzer	555
Abb. 125: Darstellung der ersten 14 Sekunden des Lieds <i>ī pariya sobagā-va</i> im Pitch-Analyzer	577
Abb. 126: Darstellung der ersten 13 Sekunden des Lieds <i>dāsanna māḍikō</i> im Pitch-Analyzer	608
Abb. 127: Darstellung der ersten 5 Sekunden des Lieds <i>kāgada baṁḍide namma</i> im Pitch-Analyzer	629
Abb. 128: Darstellung der ersten 9 Sekunden des Lieds <i>udaravairāgya</i> im Pitch-Analyzer	652
Abb. 129: Darstellung der ersten 13 Sekunden des Lieds <i>kēḷanō hari</i> im Pitch-Analyzer	680
Abb. 130: Paukenrhythmen von 1891, Quelle: Day, C. R. (1891): The music and musical instruments of southern India and the Deccan. London & New York : Novello.	720
Abb. 131: Dekorierter Naṭarāja-Statue auf der Bühne (Bild: Y. Nevatia)	792
Abb. 132: Hosen-Kostüm (Bild: A. Tönz)	793
Abb. 133: Sari-Kostüm (Bild: A. Tönz)	793
Abb. 134 - 139: Kostümteile eines Hosen-Kostüms (Bilder: A. Payer)	794
Abb. 140 - 142: Kostümteile eines Sari-Kostüms (Bilder: A. Payer)	795
Abb. 143: Bharata-Natyam-Schmuck mit «American Diamonds» (Bild: W. Nehoda)	796
Abb. 144: Zopf-Flechtung mit Verlängerungshaar mit glockenartigem Ende <i>maṇi</i> (Bild: A. Payer)	797
Abb. 145: <i>Rakkōḍi</i> (Bild: A. Payer)	797
Abb. 146: <i>Jaḍanāga</i> mit <i>candrakalā</i> (Bild: A. Payer)	797
Abb. 147: Mit Blumen geschmückter Zopf (Bild: A. Payer)	797
Abb. 148: <i>Sūrya</i> , <i>candra</i> und <i>cuṭṭi paṭṭam</i> (Bild: A. Payer)	798

Abb. 149: <i>Jimki</i> mit <i>mattal</i> (Bild: A. Payer)	798
Abb. 150: Zwei Arten von <i>natthu</i> , <i>bullakku</i> und <i>mūkutī</i> (Bild: A. Payer)	798
Abb. 151: Blumenschmuck (Bild: A. Payer)	799
Abb. 152: Eine Variante von <i>addigai</i> (Bild: A. Payer)	799
Abb. 153: Eine Variante einer Perlenkette (Bild: A. Payer)	799
Abb. 154: <i>Maṅgamālai</i> (Bild: A. Payer)	799
Abb. 155: Gürtel mit Lakṣmī-Prägung (Bild: A. Payer)	800
Abb. 156: Fusschellen (Bild: A. Payer)	800
Abb. 157: Grundierung (Bild: A. Payer)	801
Abb. 158: Rouge und Lidschatten (Bild: A. Payer)	801
Abb. 159: Augen- und Augenbrauen-Kontur (Bild: A. Payer)	802
Abb. 160: Lippen (Bild: A. Payer)	802
Abb. 161: Fertig geschminkte und geschmückte Tänzerin (Bild: A. Payer)	802

## Abkürzungsverzeichnis

### Abkürzungen von Texten

AgP	Agnipurāṇa, hg. von K. Joshi (2001)
AK	Amarakośa von Amarasiṃha, hg. von H. T. Colebrooke (1808), zit. und übers. bei A. Payer (2011)
ASP	<i>Sree purandara gānāmṛutham</i> von Purandaradāsa, hg. von A. S. Panchapakesa Iyer (1992)
AVN	<i>Sāvīrāru kīrtanegaḷu</i> von Purandaradāsa, hg. von A. V. Nāvaḍa & G. Nāvaḍa (2012c)
BhG	Bhagavadgītā, hg. von G. S. Sadhale (1985)
BhāgP	Bhāgavatapurāṇa, hg. von Gita Pr. (2006)
BKS	<i>Puraṇdaradāsara sāhitya</i> von Purandaradāsa, hg. von B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru (1963-1965c)
BrP	Brahmapurāṇa, hg. von P. Schreiner & R. Söhnen (1987)
BS	<i>Purandara dāsara kīrtanegaḷu</i> von Purandaradāsa, hg. von B. Sabarada (2003a)
BVP	Brahmavaivartapurāṇa, hg. von J. L. Shastri & S. Mukhopadhyay (1985)
DevīMā	Devīmāhātmya, hg. von M. K. Thakur (1999)
Ep. Ind.	<i>Epigraphia Indica</i>
GEWM	<i>Garland Encyclopedia of World Music</i> , hg. von A. Arnold (2000)
GMO	<i>Grove Music Online</i> , hg. von R. Qureshi et al.
GṇP	Gaṇeśapurāṇa, hg. von G. Bailey (2008)
GovSCM	Samgrahacūḍāmaṇi von Govinda, hg. von S. Subrahmanya Śāstrī (1938)
GRS	<i>Haridasara janapriya keerthanagaḷu</i> von Purandaradāsa, hg. von G. R. Sreemathi (2012a)
GVS	<i>Shri purandara dasara padagaḷu</i> von Purandaradāsa, hg. von G. V. Shastri (n.d.)
KP	<i>Purandaradāsara hāḍugaḷu</i> von Purandaradāsa, hg. von Kāvya Prēmī, R. S. Suṅkada & V. R. Bēgūra (2012b)
KūP	Kūmapurāṇa, hg. von K. L. Joshi (2011)
LiP	Liṅgapurāṇa, hg. von Motilal Banarsidass (1973)
MBh	Mahābhārata, hg. V. S. Sukthankar (1933)
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hg. L. Finscher (1996)
MT	Mohanātaraṅginī, zit. und übers. bei A. L. Dallapiccola & C. T. M. Kotraiah (2003)
MtP	Matsyapurāṇa, hg. von K. L. Joshi (2007)
MudRL	Rāgalakṣaṇa von Mudduveṅkaṭamakhi, hg. von R. Sathyanarayana (2010)
NarSP	Narasimhapurāṇa, hg. von K. L. Joshi (2003)
NārBS	Bhaktisūtra von Nārada, hg. von N. Sinha (1917)
ND	<i>Nrityasangeetha Deepika</i> , hg. von G. R. Sreemathi (2008)
NKC	<i>Kannaḍa chandassu</i> von Nāgavarma, hg. von F. Kittel (1988)

NŚ	Nāṭyaśāstra von Bharata, hg. von N. P. Unni (2003) oder P. Kumar (2006)
OEMI	<i>Oxford Encyclopedia of the Music of India</i> , hg. von N. Ghosh (2011)
PaṇḍVittNN	Nartananirṇaya von Paṇḍarīkaviṭṭhala, hg. von R. Sathyanarayana (1994)
PGR	<i>Purandaradāsara kīrtanegaḷu</i> von Purandaradāsa, hg. von P. Viṣṇubhaṭṭa (2010)
PP	Padmarājapurāṇā, zit. und übers. bei A. L. Dallapiccola & C. T. M. Kotraiah (2003)
Rm	Rāmāyaṇa, hg. von Govindarāja (1990-1992)
RKS	<i>Sri Purandara Kṛit Ratna Mala</i> von Purandaradāsa, hg. von R. K. Srikanthan & R. S. Ramakanth (1999)
S	Śivatattva Cintāmaṇi, zit. und übers. bei A. L. Dallapiccola & C. T. M. Kotraiah (2003)
ŚārṇSR	Saṅgītaratnākara von Śārṅgadeva, hg. von R. K. Shringy & P. L. Sharma (2007)
SKR	<i>Puraṇḍara sāhitya darśana</i> von Purandaradāsa, hg. von S. K. Ramacaṇḍrarāv (1985a-d)
ŚrīkRK	Rasakaumudī von Śrīkaṇṭha, hg. von A. N. Jani (1963)
SSK	<i>Puraṇḍaradāsara padagaḷu</i> von Purandaradāsa, hg. von S. S. Kārantā (1977)
TJS	<i>Shree Purandara Dasara Sangeeta Sowrabha</i> von Purandaradāsa, hg. von T. J. Shamsundar (2012d)
TulSS	Saṅgītasārāmṛta von Tulajā, hg. von S. Subrahmaṇya Śāstrī & V. Rāghavan (1942)
VC	Vijayākumarīcarita, zit. und übers. bei A. L. Dallapiccola & C. T. M. Kotraiah (2003)
VeṅkCP	Caturdaṇḍīprakāśikā von Veṅkaṭamakhi, hg. von R. Sathyanarayana
VeṅkMH	Makhihṛdaya von Veṅkaṭamakhi, zit. und übers. bei E. t. Nijenhuis (1976a)
ViP	Viṣṇupurāṇa, hg. von M. Gupta (1967)
VK	<i>Purandara dāsara ugābhōgagaḷu mattu sulādigagaḷu</i> von Purandaradāsa, hg. von V. Kuṣṭagi (2003b)
VNP	<i>Purandaradasa Kirtanas</i> von Purandaradāsa, hg. von V. N. Padmini & J. R. Srinivasan (1998-2000b)

## Sonstige Abkürzungen

Abb.	Abbildung	Mal.	Malayalam
Acad.	Academy	Mr.	Marathi
acc.	according	n. Chr.	nach Christus
aktual.	aktualisiert	n.d.	kein Datum
Amerikan.	Amerikanischen	neubearb.	neubearbeitet
annot.	annotations	N. N.	kein Name
Aufl.	Auflage	Or.	Oriya
begr.	begründet	Pr.	Press
Bn.	Bengali	Publ.	Publication/Publishing
Brit.	British	publ.	published
ca.	circa	regn.	regierte
Co.	Company	repr.	reprint
collab.	collaboration	rev.	revised
comm.	commented	Ru.	Russisch
Corp.	Corporation	s.	siehe
d. h.	das heisst	Sa.	Sanskrit
Dt.	Deutsch	s. o.	siehe oben
ebd.	ebenda	s. u.	siehe unten
ed(s).	editor(s)/edited	Ta.	Tamil
en.	enlarged	Te.	Telugu
Engl.	English	transl.	translated
erl.	erläutert	übers.	übersetzt
erw.	erweitert	übertr.	übertragen
et al.	et alia	u. a.	und andere
etc.	et cetera	UNESCO	United Nations Education, Scientific and Cultural Organization
f(f).	folgende Seite(n)		
Fa.	Persisch	Ungar.	Ungarisch
fl.	florierte	Univ.	University
Govt.	Government	u. U.	unter Umständen
Gu.	Gujarati	Ur.	Urdu
Hi.	Hindi	usw.	und so weiter
Hg.	Herausgeber(in)	v. Chr.	vor Christus
hg.	herausgegeben	vol(s).	volume(s)
impr.	imprint	z. B.	zum Beispiel
intr.	introduction	zit.	zitiert
Ital.	Italienisch		
Jh.	Jahrhundert		
Kn.	Kannada		
komm.	kommentiert		

## Zur Schreibweise indischer Begriffe und Namen

Alle Sanskrit- und Kannada-Begriffe, sofern nicht anders begründet, sind in Diakritika, klein und kursiv geschrieben. Sie nehmen keine deutschen Fall- oder Zahl-Endungen an (wie z.B. das Plural-s). Ausnahmen bilden Götternamen (z.B. Viṣṇu) und Namen von Werken (z.B. Nāṭyaśāstra), welche grossgeschrieben werden. Bezeichnungen die aus Komposita bestehen, wie Namen von *rāga* (z.B. *nādanāmakriyā*) oder Götternamen (z.B. Bālakṛṣṇa), werden in einem Wort geschrieben, in allen anderen Fällen sind sie durch Trennstriche in ihre Einzelbegriffe erkennbar zerlegt. Dies gilt auch für die kanaresischen Begriffe in den Liedanalysen.

Bei indischen Eigennamen und geografischen Bezeichnungen wird grundsätzlich, wo möglich, bei ihrer Erstnennung in Klammern die Schreibung in Originalschrift angegeben. So ist die in Südindien notwendige Regionalisierung einfach erkennbar. Es soll damit vermieden werden, dass der historische und geografische Kontext in eurozentristischer Weise vereinheitlicht wird. Namen von Personen die im 20. oder 21. Jahrhundert leben oder gelebt haben, werden in ihrer anglisierten Schreibweise angegeben. Namen von Personen, die vor dem 20. Jahrhundert gelebt haben, werden in Diakritika angegeben. Indische Ortsnamen werden in ihrer anglisierten Schreibweise angegeben. Falls der Ortsname in der Lokalschrift von der anglisierten Schreibweise abweicht, wird er ebenfalls in Klammern in Diakritika angegeben.

Alle technischen Begriffe aus der karnatischen Musik werden in ihrer Sanskrit-Schreibweise wiedergegeben (z.B. *melakartā* und nicht *mēlakartā*). Ausnahmen hierbei bilden Begriffe, die keine Sanskrit-Variante aufweisen (z.B. *saraḷēvarasē*). Solche Begriffe werden in ihrer kanaresischen Schreibweise mittels Diakritika dargestellt.



## Einleitung

Traditionelle Überlieferungen etablieren sich in der Neuzeit Indiens immer öfter in sekundären Traditionen und nehmen neue performative Formen an, indem ihre Inhalte transpositioniert und neu inszeniert werden. Die vorliegende Arbeit untersucht dieses Phänomen auf der Grundlage einer Auswahl von kanaresischen Liedern des Musiker-Poeten Purandaradāsa (Kn.: ಪುರಂದರದಾಸ), der von 1484 bis 1564 in Südindien lebte und wirkte. Seine Liedtexte und seine Legende sind ein beliebtes Thema in der südindischen Literatur und in Lehr-



Abb. 1: Purandaradāsa (Bild: Privatbesitz V. Rao, Urheber unbekannt – Fair use)

werken zur karnatischen Musik.<sup>1</sup> Insbesondere die in den Liedern ausgedrückte *bhakti*<sup>2</sup> und ihre Poesie werden hervorgehoben.<sup>3</sup> Die regionale Beliebtheit und kulturelle Verwurzelung von Purandaradāsas Lieder in Karnataka zeigt sich in zahlreichen, teilweise umfangreichen Liedersammlungen, die in den letzten 80 Jahren entstanden sind.<sup>4</sup> In den meisten dieser Bearbeitungen steht neben den genannten Schwerpunkten Purandaradāsas Verdienst für die klassische südindische, genannt karnatische Musik im Vordergrund. Seine Lieder gehören nicht nur diesem Musik-Stil an, sondern werden zu den ältesten Stücken der karnatischen Ära gezählt. Über die karnatische Musik haben seine Kompositionen als eine eigene Tanzstück-Form genannt *dāsara-pada* mittlerweile auch ihren Weg in das

<sup>1</sup> Bis auf wenige Ausnahmen stammt die englischsprachige Literatur zu Purandaradāsa aus Südindien. In der nordindischen Literatur scheint er keine grosse Rolle zu spielen.

<sup>2</sup> Als *bhakti* wird in der hinduistischen Tradition die religiöse Hingabe zu einer bestimmten Gottheit oder einer bestimmten Form einer Gottheit bezeichnet. Diese Anschauung vertritt die Überzeugung, die Gunst Gottes könne alleine durch emotionale Hingabe verwirklicht werden. In der Folge kann dieser Hingabe Ausdruck verliehen werden durch die Verehrung des Idols (*pūjā*) und die Gottesschau (*darśana*), durch Pilgerreisen zu religiösen Stätten (*tīrtha*), durch Gelübde (*vratā*) und durch die Vergegenwärtigung Gottes in Gesang (*bhajan*).

<sup>3</sup> S. KANAVI (1971), KRISHNA RAO (1966), PANDURANGI (1964), PURANDARADĀSA (1962), PURANDARADĀSA (1978), SITARAMAIAH (1981), NARAYANA RAO (1995), SEETHARAMALAKSHMI (1994), JACKSON (1998), NARAYAN (2010) und MURALIDHARA (2010 & 2011).

<sup>4</sup> S. BKS (1963 – 1965c), SKR (1985a-d), VNP (1998 – 2000a & b), RKS (1999), BS (2003a), VK (2003b), PGR (2010), GRS (2012a), KP (2012b), AVN (2012c) und TJS (2012d).

Repertoire einer sekundären Tradition in den klassischen indischen Tanz Bharata Natyam<sup>5</sup> gefunden, welcher aktuell zu den populärsten klassischen Tanzstilen Indiens zählt.

Die Bearbeitung von Purandaras<sup>6</sup> Werk wurde im deutschen Sprachraum von den Missionaren GOTTFRIED HARTMANN WEIGLE (1816 – 1855), HERMANN FRIEDRICH MÖGLING (1811 – 1881) und FERDINAND KITTEL (1832 – 1903) begonnen, danach aber nicht mehr weitergeführt. Es bestehen weder umfassende philologische Übersetzungen von Purandaras Liedern, noch nähere Untersuchungen seiner Lyrik ausserhalb der kanaresischen Sprache. Als öffentlich-performative Stücke werden seine Lieder nur in der karnatischen Musik tradiert. Nach der Forschungsarbeit von JOSEF KUCKERTZ (1930 – 1996), die anfangs der 1990er Jahre endete, bestehen zu Purandaras Liedern weder der Versuch einer kritischen Kontextualisierung noch performative Studien unabhängig von der südindischen klassischen Musik. Die Erschliessung der textlichen als auch der performativen Ebene dieser Liedtexte ist daher ein unbedingtes Desiderat und soll, so der Anspruch dieser Untersuchung, durch die Darstellung in einer visuellen Kunsttradition der Forschung zu Purandaras Werk eine neue Dimension an Anschaulichkeit und neue Impulse für weitere Studien geben. Ausserdem sollen die hier präsentierten Lied-Analysen einen Beitrag zur Diskussion leisten, wie man in Zukunft mit mündlichen Überlieferungen umgehen kann, die aufgrund ihrer historischen Entwicklung ein komplexes Konglomerat von unterschiedlichen Performance-Traditionen darstellen. Aufgrund ihrer kulturellen Verankerung bis in die heutige Zeit stellen Purandaradāsas Lieder ein ideales Mittel dar, um die Vergegenwärtigung indischer Tradition darzustellen. Die Performance von Purandaradāsas Liedern findet im heutigen Indien in unterschiedlichen Kontexten statt. Ihre Präsenz umfasst sowohl private wie auch öffentliche, volkstümliche wie auch klassische, religiöse wie auch kommerzielle performative Bereiche. Das Spektrum innerhalb dieser Bereiche bewegt sich zwischen populär-folkloristischer Performance (Laientheater, *bhajan*-Gesänge<sup>7</sup>, Filmmusik etc.) bis hin zu sogenannter klassischer Performance (karnatische Musik, Bharata Natyam etc.). Obwohl diese Performances durchaus auch die darstellende Kunst einbeziehen, wie z. B. den Tanz, werden Purandaradāsas Kompositionen hauptsächlich als Gesangs- oder lyrische Werke rezipiert. Systematisch philologische Untersuchungen zu Purandaras Lyrik wurden nur vereinzelt und in kanaresischer Sprache gemacht, ohne eine darauf aufbauende und weiterführende Forschung zu verfolgen. Was in der Purandara-Forschung daher völlig fehlt, ist eine Betrachtung der Lieder als

---

<sup>5</sup> Im Folgenden stets «Bharata Natyam» ohne diakritische Zeichen (*bhāratānāṭyam*), da weder die ideologische Verbindung mit Bharata-Muni, dem angeblichen Verfasser des NŚ, noch die Verbindung mit Bhārata als Indien betont werden soll. Der Bezug soll offenbleiben, da die Arbeit weder die Herkunftsmythologie noch eine Hindutva-Ideologie unterstützt.

<sup>6</sup> Ich verwende «Purandaradāsa» und «Purandara» fortan als Synonyme.

<sup>7</sup> Mit *bhajan* wird allgemein die devotionale Musik in Indien bezeichnet, die als Teil der *bhakti*-Bewegung entstanden ist. Die traditionelle Performance von *bhajan* findet in Gruppen statt, wobei ein Hauptsänger vorsingt und die restlichen Anwesenden seine gesungenen Liedzeilen wiederholen. Diese Art von *bhajan*-Gesang kann in unterschiedlichen Umgebungen zu unterschiedlichen Anlässen stattfinden. Meist finden sie am frühen Morgen oder am späten Abend statt. Eine ähnliche Musikform sind die nordindischen *kīrtan*, die durch den bengalischen Kṛṣṇa-Verehrer Caitanya (Bn.: চৈতন্য, 1486 – 1534) popularisiert wurden. In Südindien sind *bhajan*-Lieder Teil des Kanons der klassischen Musik und werden auch als Konzertstücke vorgetragen. Ausführlicher s. SINGER (1963) und SCHWEIG (2002:58f.).

performative Texte unter Einbezug relevanter Analysemethoden, die Berücksichtigung der unterschiedlichen Kommunikations-Ebenen, die ihnen eigen sind, und die Untersuchung der Lieder im Kontext der historischen Modalitäten sowohl des Texts als auch der jeweiligen Performance-Tradition. Die Untersuchung von Purandaras Liedern in dieser Arbeit strebt daher an, die einzelnen Text-Ebenen entsprechend zu dokumentieren und sie in einer Performance zu interpretieren. Für die vorliegende Untersuchung wurde als Form der Performance der klassische indische Tanz Bharata Natyam ausgewählt. Der Grund für diese Wahl liegt im hohen Grad seiner Popularität sowohl inner- wie auch ausserhalb Indiens. Des Weiteren ist dieser Tanzstil ein populäres zeitgenössisches Medium, um Purandaras Lieder zu interpretieren. Als praktizierende Bharata-Natyam-Tänzerin verfüge ich über die notwendige Expertise, eine Performance-Analyse durchzuführen, indem ich alle untersuchten Lieder im Stil des Cheyyur-Bharata-Natyam<sup>8</sup> choreographiere und inszeniere. Der Umfang der vorliegenden Untersuchung, die noch nie in solch umfassender und akademischer Weise in deutscher Sprache an Purandaradāsa's Liedern durchgeführt wurde, bedingt auch, bestimmte Kriterien der Lieder-Auswahl festzulegen. Die in dieser Untersuchung verwendeten Lieder sind daher in ihrer Anzahl ganz bewusst begrenzt. Die Auswahlkriterien entsprechen dem Sinn und Zweck dieser Arbeit und sind im Interesse des Ergebnisses ausgelegt.

### Hintergrund

Purandaradāsa gehörte den *haridāsa* an, den Dienern von Hari (Gott Viṣṇu), einer Gruppierung von Mönchen und *vāggeyakāra*<sup>9</sup>, die ideologisch der Tradition der viṣṇuitischen *mādhva*-Gemeinschaft<sup>10</sup> angehören. Um sein Leben, und vor allem über seine Abkehr vom weltlichen hin zu einem asketischen Leben, ranken sich zahlreiche Legenden. Es ist daher schwierig, sich ein Bild davon zu machen, wie er tatsächlich gelebt hat. Man kann von seinen Liedern bestimmte Angaben ableiten, z.B. wo er sich zu Lebzeiten überall aufhielt oder was seine moralisch-ethischen Überzeugungen waren. Doch die Autorschaft seiner Lieder ist nicht vollständig gesichert. Man spricht heute von ungefähr 1000 Liedern, die überliefert sind. Es ist jedoch anzunehmen, dass zahlreiche seiner Kompositionen im Laufe der Zeit verloren gegangen sind oder korrumpiert wurden. Purandara propagierte durch sein Schaffen vor allem *bhakti*, d.h. die ausschliessliche Verehrung und Liebe zu Gott Viṣṇu als bestem religiösen Weg. Die *bhakti*-Ideologie war oft kritisch gegenüber brahmanischen Normen und

<sup>8</sup> Als Cheyyur-Stil wird das Bharata Natyam, wie es von Cheyyur Sundaresan Manikkam Pillai (Ta.: செய்யூர் ஸுந்தரேசன் மாணிக்கம் பிள்ளை, ? – 1952) gelehrt und weitergegeben wurde, bezeichnet. Des- sen Meisterschüler Pattakudi Swaminathan Ramaswamy Iyer (Ta.: பத்தகுடி சாமிநாத இராமசுவாமி ஐயர், 1927 – 1997) ist der einzige Nachfolger dieses Stils und der Lehrer der Autorin dieser Arbeit. Zum Cheyyur-Bharata-Natyam s. auch GASTON (2005:190f.).

<sup>9</sup> *Vāggeyakāra* sind Liedermacher und werden im ŚārṇSR II.3.2 wie folgt definiert:

vāṇ māturucyate geyam dhāturityabhidhīyate | vācam geyam ca kurute yaḥ sa vāggeyakārah ||

«*Mātu* ist die Sprache und *dhātu* ist der Gesang. Der, der Text und Gesang komponiert, das ist ein *vāggeyakāra*.»

<sup>10</sup> Der *mādhva-sampradāya* ist eine religiöse Gemeinschaft, die nach ihrem Gründer Madhvācārya (Kn.: ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು, 1238 – 1317) benannt ist. *Sampradāya* bezeichnet hierbei die Institutionalisierung seiner Lehre in Form einer Geistes-Tradition, als auch in einer lokalen Form eines Klosters in Uḍupī. Ausführlicher dazu s. Kapitel 1. Zur Organisation von *sampradāya* und deren Charakteristika s. MALINAR (2011:156ff.).

lehnte sich gegen die althergebrachte Orthodoxie auf.<sup>11</sup> Seit der christlichen Zeitrechnung ist diese Form der religiösen Praxis eine der ältesten religiösen Bewegungen Indiens. Die *bhakti*-Bewegung verband sich mit populären Kulturen, allen voran mit dem Kṛṣṇa-Kult. Dieser assimilierte einige lokale volkstümliche Kulte, was zu seiner raschen Verbreitung und Popularisierung beitrug. Die *mādhva*-Gemeinschaft, der Purandaradāsa angehörte, war zwar bei weitem nicht die populärste viṣṇuitische Gemeinschaft zu seiner Zeit, aber sie entsprach mit ihrem Fokus auf der Verehrung von Viṣṇu-Kṛṣṇa und ihrer Auslegung der *dvaita*-Philosophie (*dvaita-vedānta*)<sup>12</sup> vor allem dem Anliegen der damaligen Gesellschaft, die einen Mittelweg zwischen Orthopraxie und religiösen Reformen suchte.<sup>13</sup> Trotz dieses religiösen Schwerpunkts ist Purandaradāsa in erster Linie als Musiker und Komponist in die südindische Geschichte eingegangen und weniger als religiöser Denker, wie andere seiner *haridāsa*-Genossen.<sup>14</sup> Purandaradāsa hat sich zu Lebzeiten für die Weiterentwicklung und Systematisierung der südindischen Musik engagiert, weswegen er heute als *saṅgīta-pitāmahā*, als Urvater der klassischen südindischen Musik verehrt wird. Die südindische Musik befand sich zu Purandaradāsas Zeiten jedoch noch in einer Formierungsphase. Es waren die späteren Komponisten wie Tyāgarāja (Te.: ತ್ಯಾಗರಾಜ, 1767 – 1847) oder Muttusvāmī Dīkṣitā (Ta.: முத்துசுவாமி தீட்சிதர், 1775 – 1835), die dazu beitrugen, die klassische südindische Musik auszubauen, zu standardisieren und damit den Ausgangspunkt für die karnatische Musiktradition schufen. Die Legende besagt, dass Purandara ursprünglich 475'000 Lieder komponiert hat, wobei sich diese Aussage auf keine verlässliche Referenz stützen kann. Die Lieder beabsichtigen, den Hörer zu erziehen, zu ermahnen, zu erinnern und zu erbauen. Zu seinen Liedern gehören autobiografische Lieder, Lobeshymnen, gesellschaftskritische Lieder und Lieder über Kṛṣṇa. Viele Lieder vereinen mehrere dieser Themen. Purandaras Lieder waren in verschiedenen Sprachschichten des regionalen Kanaresisch verfasst, sind in diverse Lebensbereiche einzubetten und sprechen je nach Aussage unterschiedliches Publikum an. Die Lieder hatten vermutlich keine schwierigen Melodien und sind eingängig gedichtet, so dass ein schnelles Behalten der Texte gewährleistet ist. Obwohl die Lieder bei ihrer Entstehung nachweislich nicht Teil der karnatischen Musiktradition waren, haben sie in den letzten Jahrhunderten ihren Weg in die südindische klassische Musik<sup>15</sup> gefunden, wurden «karnatisiert» und haben damit den Status klassischer Musik-Stücke erhalten. Diese Karnatisierung (und Standardisierung) hat beträchtlich zur performativen Verbreitung und

<sup>11</sup> Orthodoxie im Sinne von Orthopraxie gemäß den Śāstras. Im Mittelpunkt der *bhakti*-Bewegung steht nicht das vorschriftsgemäße Handeln, sondern die gläubige Hingabe. Insofern kann man die *bhakti*-Bewegung auch als Reform-Bewegung bezeichnen.

<sup>12</sup> *Dvaita-vedānta* ist die dualistische Lehre, die von Madhva als religiöse Gemeinschaft begründet wurde. Diese Lehrtradition interpretiert das Verhältnis zwischen Gott und Mensch dualistisch, d.h. Gott und Mensch sind zwei getrennte Entitäten, deren Seele niemals dieselbe Qualität erreichen kann. Die Grunderkenntnis liegt in der Akzeptanz der vollständigen Abhängigkeit von Gott und die damit zusammenhängende *bhakti*-Praxis, um seine Gunst zu gewinnen und dadurch Erlösung zu erlangen. S. auch MALINAR (2009a:96).

<sup>13</sup> S. Fn. 11.

<sup>14</sup> *Haridāsa*, die sich auch als Philosophen einen Namen gemacht haben sind z. B. Vyāsarāya (Kn.: ವ್ಯಾಸರಾಯ, 1460? – 1539) oder Śrīpādarāya (Kn.: ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ, 1404 – 1502).

<sup>15</sup> Unter «klassisch» verstehe ich hier und im Folgenden die süd- und nordindische Musik, die der Musikstil der gebildeten, gehobenen Mittelschicht ist, und die man als Fortsetzung der Hofmusik sieht, s. u. in Kapitel 1 unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

Etablierung von Purandaradāsas Liedern in Südindien beigetragen. Sie sind heute daher nicht mehr nur ein Vehikel religiöser Unterweisung und Erbauung, sondern auch Bestandteil, wenn nicht sogar der Kern der Identität eines jeden karnatisch gebildeten Kannadigas auf der ganzen Welt: «I can [...] assert that any man in this province who does not know him or his songs is not a Kannadiga.»<sup>16</sup>

### *Die Bharata-Natyam-Tänzerin im Spannungsfeld «ihrer» Tradition*

Sowohl Purandaras Liedtexte als auch ihre musikalische und tänzerische Interpretation sind Teil der südindischen Performance-Kultur, die in der Vergangenheit eine eigentümliche Art der Selbstwahrnehmung und -darstellung entwickelt hat.<sup>17</sup> Dies begründet sich in der Selbstreflexion dieser Performance-Traditionen, die auf einer teilweise rekonstruierten, teilweise ideologisierten Geschichte, im Anspruch einer elitären Kunstdarstellung und auf einer historisch geprägten Idee von «Indianness» aufbaut. Das Nebeneinander eines idealisierten Selbstbildnisses und die gleichzeitige Berufung auf eine authentische Tradition, macht die wissenschaftliche Arbeit in performativen Kontexten wie indischer Musik und Tanz zu einem anspruchsvollen Unterfangen, da in der Rezeption alle Komponenten eben dieser Performance-Traditionen berücksichtigt werden müssen. In der Tradition des Bharata Natyam wird dieses komplexe Zusammenspiel von Authentizität, Ideologie, Klassizismus und Geschichte besonders gut sichtbar.<sup>18</sup> Die folgenden Ausführungen sollen daher dieses künstlerisch-historische Spannungsfeld am Beispiel meiner eigenen tänzerischen und musikalischen Ausbildung beschreiben, mich im Kontext der südindischen Performance-Kultur positionieren, und meinen Zugang als indologische Performance-Künstlerin zur Performance- und Rezeptionsstudie dieser Arbeit klären.

Meine frühesten Erinnerungen an meinen Tanzunterricht gehen zurück in mein sechstes Lebensjahr, als ich in den Kinderklassen der Tanzschule meiner Mutter getanzt und gelernt habe. Was spielerisch begann, wurde mit 8 Jahren zu einem ernsthaften Tanzunterricht. Meine Mutter Vijaya Rao (Kn.: ವಿಜಯಾ ರಾವ್, 1948 –) und ihr Lehrmeister Pattakudi S. Ramaswamy (Ta.: பத்தகுடி சாமிநாத இராமசுவாமி ஐயர், 1927 – 1997) teilten sich diese Aufgabe. *Uncle*, wie ich ihren Lehrmeister vertrauensvoll nannte, unterrichtete mich während seiner Aufenthalte in der Schweiz. Ich empfand seinen Unterricht als sehr streng und fürchtete mich vor seiner bevorstehenden Ankunft, aus Angst, zu versagen, und aus Angst vor seiner Strenge. Der Unterricht mit ihm verlief nach traditionellen Methoden: Es war ein Diktat, in welchem er den zu erlernenden Tanz im Sitzen diktierte. Fehler in der Wiedergabe der Choreographie wurden lautstark gerügt. Korrekturen oder Verbesserungen in Haltung oder Ausdruck gab es kaum. Etwa zeitgleich mit dem Beginn meiner ernsthaften tänzerischen Ausbildung begann mein Gesangsunterricht in karnatischer Musik. Auch diese Ausbildung entsprach indischen Konventionen in Didaktik und Pädagogik. Keine meiner

---

<sup>16</sup> BENGHERI (1926-1927:299)

<sup>17</sup> Ausführlicher zur Verwendung des Performance-Begriffs in dieser Arbeit s. u. unter «Der Performance-Begriff»

<sup>18</sup> Vgl. O'SHEA (2006:125).

künstlerischen Ausbildungen, weder die tänzerische noch die musikalische, befassten sich mit der Einweisung in zugrundeliegende Theorien. Es wurden weder Strukturen der Tänze noch grundlegende Begriffe wie z.B. *rāga*<sup>19</sup> erklärt. Es wurde stets nur so viel vermittelt, wie es meine momentanen Kenntnisse und mein Alter unbedingt erforderten. Fragen zu stellen, solange sie nicht von mythologischen Themen handelten, war unüblich und nicht gern gesehen. Die Aufklärung über historische Hintergründe zur Tradition, in welcher man lernt, gehörten ebenfalls nicht zum traditionellen indischen Unterricht.<sup>20</sup> Mein Wissen über das, was ich tanzte und sang, setzte sich zusammen aus Bruchstücken von Erzählungen, die ich während Aufführungen, in Tanz-Proben oder zu Hause zufällig aufgeschnappt hatte.<sup>21</sup> An Stelle dieser Lücken traten die Grundpfeiler der traditionellen Lehre (*devo guru-brāhmaṇaḥ*): der Respekt vor der Tradition, die Demut vor dem Lehrer und eine offensiv demonstrierte Wissbegierde. Die Bedeutung dieser Geisteserziehung spiegelte sich in der weiteren Planung meiner Tanz-Karriere wieder. Meiner Mutter war es ein Anliegen, dass ich mein Bühnendebüt vor Beginn meiner Pubertät<sup>22</sup>

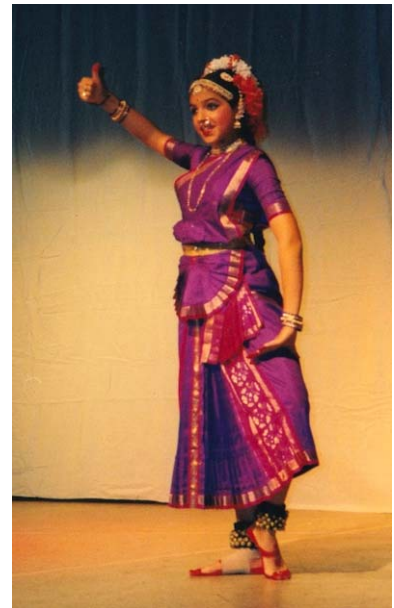


Abb. 2: Die Autorin als junge Tänzerin (Chur), 8.10.1993 (Bild: A. Tönz)

<sup>19</sup> Ein *rāga* ist ein musikalischer Stil auf der Grundlage eines tonalen Modus:

yo'sau dhvani-viśeṣastu svara-varṇa-vibhūṣitaḥ |  
rañjako jana-cittānām sa rāgaḥ kathito buddhaiḥ ||

«Die Weisen nennen *rāga* jenen besonderen Ton-Stimmungsgehalt, der mit Tönen und Tonfiguren geschmückt ist und die Herzen der Leute erfreut.» (Mataṅga, *Brāhmadēśī* 281, zit. von Sudhākara zu *Śārṅgadeva* in *ŚārṅgSR* II.1.1, zit. und übers. bei PAYER [2017c])

Ausführlicher zu *rāga* s. Kapitel 3 «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl» oder im Anhang unter «*rāga*-Theorie».

<sup>20</sup> Ich spreche hier sowohl von einem sogenannten westlichen Verständnis von Historie, also der Zeitgeschichte in linearer Progression, als auch von einem sogenannten indischen Geschichtsverständnis, das Kriterien im historischen Prozess hervorhebt, welche bestimmte Ideen und Werte geschaffen haben. Ausführlicher zu den unterschiedlichen Auffassungen des Geschichtsbegriffes im Westen und in Indien s. THIELEMANN (2005a).

<sup>21</sup> Wie typisch meine eigene Ausbildung für die allgemein übliche Art der traditionellen Lehre war, veranschaulicht ein Erlebnisbericht der indischen Tänzerin Lalli (n.d.), zit. in SORELL (1967:56):

«I've settled down in Lucknow for at least six months of study with my former teacher, Vikram Singh. We've had two weeks of lessons – two or three hours each morning, five or six days a week, with two musicians playing continuously. Vikram teaches in the traditional manner, by demonstrating a step, part by part, while I follow, with little or no explanation. When I ask a question, Vikram affects good nature but reminds me that student's question is a sign of little faith in the teacher. He does not want me to analyze or bring my own ideas to the dance. Whatever I dance is to be his creation totally, his vision. In this way only is the true art passed on. [...]»

<sup>22</sup> Das Einsetzen der Menarche machte im alten Indien ein Mädchen zu einer heiratsfähigen Frau. Obwohl die Verheiratung von minderjährigen Mädchen rechtlich in Indien nicht mehr erlaubt ist, stellt der Beginn der Menarche immer noch einen einschneidenden Übertritt in eine neue Lebensphase dar. Im Kontext der Tanzausbildung erhält dieses Ereignis eine erweiterte Komponente und erweist sich als Überbleibsel alter Bräuche aus der Zeit der Tempeltänzerinnen (*devadāsī*, Erklärung zum Begriff s. Fn. 23). Die Ausbildung eines Mädchens zur *devadāsī* und ihre Schenkung an den Tempel war an verschiedene Zeremonien geknüpft, welche teilweise, laut GASTON (2005:22), vor dem Einsetzen der Menarche abgeschlossen sein mussten: «All six ceremonies were supposed to be completed, at the latest, just after the first menstrual cycle. [...] no temple authority would think of dedicating a girl above fourteen.», s. auch KERSENBOOM-STORY (1987:333).



absolviere. Die offizielle Begründung dafür war, dass ich dadurch die Grundausbildung im Tanz fokussiert und «unverdorben» abschliessen kann, um danach den Weg zur öffentlich-traditionellen Tänzerin einschlagen zu können.

Diese Zeit meiner künstlerischen Ausbildung ist sehr eng an die Bharata-Natyam-Karriere meiner Mutter als Solo-Tänzerin geknüpft, die sich zwischen 1987 bis 1994 auf dem Höhepunkt befand. Ich erinnere mich an zahlreiche Zeitungsartikel, die in jener Zeit von ihren Erfolgen berichteten. Manche davon, sehr sensibel und fachkenntnisreich, erzählten von der tänzerischen Sinnlichkeit, von der transzendenten Erfahrung des Zuschauers und der universellen Weisheit, die diese Kunst ausstrahlte. Andere Artikel waren weniger aufgeklärt, bemühten sich um Offenheit, aber konnten trotzdem nicht aus einer tendenziösen Berichterstattung ausbrechen, die alle vorherrschenden Klischees bediente. In vielen dieser Berichte fand sich immer wieder das Wort «Tempeltanz» und «Tempeltänzerin» (*devadāsī*)<sup>23</sup>. Meine Mutter bemühte sich unentwegt, die Menschen darüber aufzuklären, dass Bharata Natyam kein Tempeltanz ist, sondern eine «sakrale Bühnenkunst». Die Bezeichnung «Tempeltänzerin» schien sie geradezu anzuwidern. Als junges Mädchen leitete ich daraus ab, dass «Tempeltänzerin» etwas Minderwertiges und Schlechtes war, mit dem man als seriöse Bharata-Natyam-Künstlerin nicht verglichen werden will. Ich leitete daraus ab, dass das, was *wir* tanzen, etwas Erhabenes, Reines ist, das auf die Bühnen dieser Welt gehört und entsprechend gewürdigt werden muss. *Wir*, das waren in meinen jungen Jahren meine Mutter und ich. Später, in meinen Jugendjahren, sah ich andere Tänzerinnen wie Alarmel Valli (Ta.: அலர்மேல் வள்ளி, 1956 –) oder Vyjayanthimala (Ta.: வைஜயந்திமாலா பாலி, 1936 –) und verstand, dass dieses *wir* auch all diese unglaublich talentierten und gutausscheidenden Künstlerinnen miteinbezog. Es dauerte weitere 15 Jahre bis ich begriff, dass dieses *wir* ein komplexes sozio-historisches Konstrukt war. *Wir*, das sind die gebildeten südindischen Frauen mit brahmanischer Abstammung. *Wir*, das sind Tänzerinnen die Bharata Natyam würdig vertreten und seine spirituelle Botschaft in der Welt verbreiten. *Wir*, das sind die traditionsbewussten Schülerinnen, trainiert von brahmanischen Lehrmeistern, die dafür sorgen, dass Bharata Natyam in seiner angeblich uralten Form erhalten bleibt. Als studierte Germanistin nutzte meine Mutter ihre Kenntnisse der deutschen Sprache, um den westlichen Zuschauern ihrer Aufführungen diese Kunst und ihre Bedeutung zu erklären. Das war in den 1980er Jahren ein Novum im deutschsprachigen Raum und beeindruckte die Leute, vor allem weil meine Mutter ihre Tanz-Tradition sichtbar bis in ihre Fasern lebt. Was das Publikum nicht wusste, war, dass meine Mutter in dieser Erscheinung all das verkörpert, was das Bharata Natyam des 20. Jh. definierte. Sie ist eine westlich gebildete, brahmanisch

---

<sup>23</sup> *Devadāsī*, die Dienerin (*dāsī*) Gottes (*deva*), tanzte zur Unterhaltung der Tempelgottheit und vollzog die Darbringung der Opfergaben. Die jungen Mädchen wurden bereits vor Eintritt ihrer Pubertät von ihren Familien den Tempeln geschenkt und rituell mit der Tempelgottheit verheiratet. Den Tempeltänzerinnen wurden verheissungsvolle Kräfte nachgesagt. So waren sie wichtige zeremonielle Mitwirkende an Hochzeiten, Tempelprozessionen oder an verschiedenen Festen, die spezifische Lebenszyklen feierten (z.B. Beginn der Pubertät), s. GASTON (2005:31ff.). Obwohl die *devadāsī* einer matrilinearen Tradition folgten, kann man sie laut SRINIVASAN (1985:1869) nicht als Kaste bewerten: «[...] there exists a devadasi 'way of life' or 'professional ethic' (*vr̥tti*, *murai*) but not a devadasi *jati*. The office of devadasi was hereditary but it did not confer the right to work *without adequate qualification*.» Ausführlicher zu den *devadāsī* s. u. in Kapitel 2.

erzogene und traditionsbewusste Tanzkünstlerin, Tanzgelehrte und Tanzhistorikerin in einer Person.<sup>24</sup> In ihren Erläuterungen spricht sie von der 2500-jährigen Kunst, die im Nāṭyaśāstra<sup>25</sup> begründet liegt. Sie spricht von der Spiritualität im Tanz, den metaphysischen Bedeutungen, die zwischen den Zeilen zu lesen sind, und seiner bewusstseinsweiternden Kraft. Diese Überzeugungen prägten auch mein eigenes Selbstbild als junge Tänzerin: «Ich bin ein Glied in einer uralten Traditionskette, die bis auf Śiva-Naṭarāja, den Gott des Tanzes, zurückgeht.» Entsprechend meiner künstlerischen Erziehung gab es keinen Anlass, an der Authentizität dessen, was mir beigebracht wurde, jemals zu zweifeln, geschweige denn Fragen darüber zu stellen. In meinen Augen war Bharata Natyam eine gottgegebene Kunst. Ich wusste vage von seiner Vergangenheit als Tempeltanz, seiner darauffolgenden zeitweiligen Degeneration und seiner Wiederauferstehung als sakrale Bühnenkunst. Die Bharata-Natyam-Tradition überlebte all diese Stationen als eine gefestigte, lückenlos überlieferte Kunst, die in 2500 Jahren unverändert ihren Weg bis in die heutige Zeit gefunden hatte, das war meine Überzeugung. Es brauchte viele Jahre der indologischen Lehre und der künstlerischen Emanzipation bis ich wagte, hinter die Fassade dieser «ewigen» Tradition zu blicken. Was mich daran hinderte, war die Angst der totalen Desillusionierung, der De-Konstruktion meiner künstlerischen Identität. Das Bild des jahrhundertealten Bharata Natyam entpuppte sich Stück für Stück als Sammelsurium von Ideologien, und die ewige Tradition war nicht mehr als eine bruchstückhafte Geschichte einer manipulierten Überlieferung. Dass diese willkürliche Manipulation durch die Performance der Tradition selbst legitimiert wurde, und dass es diese Performance war, die der Tradition ihre eigentliche Wirkungs- und Überlebenskraft gibt, verstand ich erst viel später.<sup>26</sup>

So wie ich erleben viele junge Frauen ihre Bharata-Natyam-Ausbildung.<sup>27</sup> Schüler der karatischen Musik oder des Bharata Natyam werden heute noch in dieser Illusion einer überirdischen Überlieferung erzogen. Es wird ihnen suggeriert, dass jeder Bestandteil der Kunst, die sie erlernen, wenn auch von Menschenhand gemacht, gottgleich und daher unantastbar ist. Ein absolutes Paradoxon, wenn man bedenkt, dass gerade der soziokulturelle Wandel und die menschliche Willkür die Seele dessen bestimmen, was als vollkommen angepriesen wird. Die Gegenüberstellung von Entwicklungsgeschichte, Selbstdarstellung und Formen der Vergegenwärtigung ist daher unbedingt nötig, um die Performance und Inszenierung einer solchen indischen Kunsttradition in ihrem Wesen erforschen zu können:

<sup>24</sup> Zum Begriff der Tanzhistorikerin s. u. in Kapitel 2.

<sup>25</sup> Die alten theoretischen Grundlagen zu indischem Tanz, Schauspiel und Musik sind in professionalisierten und autoritativen Texten wie dem Nāṭyaśāstra festgehalten. Es ist die bekannteste und älteste überlieferte Schrift in Sanskrit über Tanz, Theater und Schauspielkunst, welches der Legende nach vom Weisen Bharata verfasst wurde. Seine Entstehung wird zwischen 200 v. und 200 n. Chr. angesetzt, s. UNNI (2003:31f.). Das Nāṭyaśāstra behandelt in 36 Kapiteln einerseits die praktischen Elemente, aus welchen sich die Darstellung des Tanztheaters zusammensetzt, andererseits aber auch die rituellen, infrastrukturellen und musikalischen Bedingungen, die diese Darstellung begleiten. Ausführlicher zum Inhalt des Nāṭyaśāstra s. Kapitel 2.

<sup>26</sup> Vgl. KERSENBOOM-STORY (2008:200).

<sup>27</sup> Eine sehr schöne solche Schilderung liefert MEDURI (2001:103ff.) in ihrem Aufsatz *Bharata Natyam – What are you?*



«Tradition, especially when associated with religious ritual and liturgy, is often regarded as an exemplary display of consistency. Notwithstanding the well-established fact that tradition continually rejuvenates itself through its implicit element of change – a vital factor without which tradition would become sterile and ultimately die in the strangehold of its own infertility – tradition, by virtue of its innate steadiness, reveals itself as the living manifestation of history: the living past. And this is why the existence of living traditions proves invaluable in order to gather information about aspects of musical performance in the past, especially in those cases where no documentary evidence such as written accounts, iconographic depictions, poetic descriptions or other sources are available.»<sup>28</sup>

Das geschilderte Spannungsverhältnis zwischen indischen Kunsttraditionen und ihrer Historie hat in den letzten 15 Jahren eine kritische Aufarbeitung ausgelöst, die in den Arbeiten von COORLAWALA (1992), SRINIVASAN (1984), KERSENBOOM-STORY (1987), MEDURI (2001, 2005 & 2008b), BAKHLE (2005), PETERSON & SONEJI (2008), SONEJI (2010a & 2012), SUBRAMANIAN (2008 & 2011), O'SHEA (2007) und vielen mehr sichtbar werden. Sie alle beleuchten die verschiedenen Aspekte der politischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Prozesse, die dem Traditionswandel und dessen Selbst- wie Fremddarstellung zugrunde liegen. Diese Untersuchungen waren sowohl zur Positionierung der indischen Performance-Kultur innerhalb des modernen Performance-Diskurses notwendig, als auch Grundlage für jede weitere performative Studie, die in diesem Bereich angestrebt wird. Die vorliegende Arbeit will diesen Ausgangspunkt nutzen und von der Historisierung in die Inszenierung überleiten, um darzustellen, wie diese Selbstdarstellung und das geschilderte Selbstverständnis in der modernen Bharata-Natyam-Inszenierung sichtbar wird. Die in dieser Arbeit skizzierte historische Entwicklung der Musik- und Tanztradition, hilft dabei, die Prozesse, die zur dargestellten Inszenierung derselben geführt haben, nachvollziehen zu können.

### *Der Performance-Begriff*

Die folgenden Ausführungen beabsichtigen, das terminologische Verständnis und den Bezugsumfang des Aufführungsbegriffs für diese Arbeit zu klären. Die Beschäftigung mit dem Performance-Begriff hat mittlerweile einen breit angelegten Diskurs in verschiedenen Forschungsbereichen angeregt. Ich diskutiere hier sowohl die Auslegungen der westlichen Theaterwissenschaft, mit ihren Einflüssen der Sozialwissenschaften, als auch die ethnologische Konzeption von kultureller Aufführung und die Limitierungen, die diese aufweisen.<sup>29</sup> Im Be-

---

<sup>28</sup> THIELEMANN (2005a:59)

<sup>29</sup> Der Beginn der Performance Studies als akademisches Fach wird um 1980 angesetzt, als die New York University das *Departement of Drama* in *Department of Performance Studies* umwandelte. Peggy Phelans, dortige Lehrbeauftragte von 1993 bis 1996, gibt später dafür folgenden Grund an, zitiert in KIRSHENBLATT-GIMBLETT (2007:45):

«Was ‚theatre‘ an adequate term for the wide range of ‚theatrical acts‘ that intercultural observation was everywhere revealing? Perhaps ‚performance‘ better captured and conveyed the activity that was provoking these questions. Since only a tiny portion of the world’s cultures equated theatre with written scripts, performance studies would begin with an intercultural understanding of its fundamental term,

reich der indologischen Performance-Studies, die ihrerseits einen breiten referentiellen Rahmen bieten, hebe ich insbesondere die Ergebnisse der deutschen Indologie hervor, die sich gerade in den letzten zehn Jahren in die Thematik der Dramaturgie und deren Aufführung vertieft hat. Die folgenden Ausführungen umreißen diese vielfältigen Diskurse rund um Performance, die die Verwendung und das Verständnis des Performance-Begriffs in dieser Arbeit beeinflussen und definieren.

Es wird in dieser Arbeit bewusst der englische Begriff der «Performance» verwendet<sup>30</sup>, und nicht der deutsche Begriff der «Aufführung», denn nur jener schliesst in seiner Bedeutung sowohl die kulturelle Vergegenwärtigung als auch die «Prozesse der Verkörperung bzw. der Ausführung körperlicher Handlungen»<sup>31</sup> mit ein, wie sie im Aufführungs-Begriff der Theaterwissenschaft definiert wird.<sup>32</sup> Des Weiteren impliziert der Performance-Begriff die bewusste Inszenierung und die daraus folgende Rezeption. Der Performance-Begriff wird in seiner ursprünglichen Bedeutung benutzt «to refer to all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers.»<sup>33</sup> GOFFMAN (1959) interpretierte die alltäglichen menschlichen Interaktionen unter dem Gesichtspunkt einer Theateraufführung, eines Rollenspiels. Dieser Ansatz war und ist für die Verhaltensforschung, die Sozialpsychologie und die Soziologie sehr fruchtbar. Er führte auch dazu, dass Theater- und Tanzwissenschaftler sahen, wie viele Anregungen sie in den Humanwissenschaften finden. In der vorliegenden Arbeit kann diese Einbindung von Performance in die anderen Verhaltenswissenschaften höchstens am Rande gestreift werden. Es bleibt aber eine vermutlich höchst lohnende Aufgabe, z.B. Bharata Natyam im Lichte der Forschungen zu menschlichem Ausdrucksverhalten zu studieren.<sup>34</sup> Im Bestreben, möglichst viele Arten menschlichen Ausdrucks zu umfassen, wurde der Begriff «Performance» so ausgeweitet, dass seine Anwendung grosse Schwierigkeiten macht, weil es ein in sich umstrittenes Konzept ist, wie CARLSON (2007)

---

rather than enlisting intercultural case studies as additives, rhetorically or ideologically based postures of inclusion and relevance.»

1980 gründete auch Eugenio Barba (1936 –), der Begründer des *Odin Theatret of Holstebro* in Dänemark, die *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), s. SCHECHNER (2007:186) und WEILER (2013b:168). Barba arbeitete eng zusammen mit der Odissi-Tänzerin Sanjukta Panigrahi (Or.: ସଞ୍ଜୁକ୍ତା ପାଣିଗ୍ରାହୀ, 1932 – 1997), s. SCHECHNER (2007:190). Aus Amerika wurde dieses neue Fach in Europa importiert und transformiert. Führend ist die Ethnoszenologie an der Université Paris 8. Sie wird definiert als Fach, welches «étude les pratiques performatives des divers groupes et communautés culturels du monde entier avec le souci premier de tempérer sinon de maîtriser toute forme d'ethnocentrisme.», s. [http://www.scenesetsavoirs.univ-paris8.fr/ethnoscenologie/axes\\_de\\_la\\_recherche.htm](http://www.scenesetsavoirs.univ-paris8.fr/ethnoscenologie/axes_de_la_recherche.htm) – Zuletzt geprüft am 2.10.2014. Im deutschsprachigen Raum gibt es erst zaghafte Ansätze, bei denen die aussereuropäischen Performance-Formen eher unter «ferner liefen» laufen, so etwa in den Theaterwissenschaften der Universität Bern.

<sup>30</sup> In der deutschsprachigen Theaterwissenschaft wird der englische Performance-Begriff seit den 1970er Jahren verwendet, s. UMATHUM (2013:248).

<sup>31</sup> UMATHUM (2013:249)

<sup>32</sup> Zur Übersicht der modernen westlichen Theaterwissenschaft s. FISCHER-LICHTE (2010).

<sup>33</sup> GOFFMAN (1959:13)

<sup>34</sup> Ich denke hier z. B. an die Frage, inwieweit Bharata Natyam interkulturell verständlich ist, weil seine Ausdruckssprache nahe an den universalen Formen des Ausdrucks verschiedener Gefühle stehen, wie es z.B. die Studien von PAUL EKMAN & WALLACE V. FRIESEN (1971) oder IRENÄUS EIBL-EIBESFELDT (1995) aufzeigen. Auch die kunsthistorische Dimension der Körpersprache kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingehender betrachtet werden, s. dazu PASQUINELLI (2007).

feststellt.<sup>35</sup> Eine der ältesten und meist zitierten Definitionen von Performance im Zusammenhang kultureller Vergegenwärtigung ist die des Ethnologen MILTON SINGER (1955), der Performance definiert als «die konkretste beobachtbare Einheit einer kulturellen Struktur, durch die sich eine Gesellschaft für ihre eigenen Mitglieder wie auch für Fremde aus- und darstellt».<sup>36</sup> Die Merkmale dieser *cultural performances*, so unterschiedlich ihr Gegenstand auch sein mag, bleiben laut SINGER immer gleich.<sup>37</sup> Sie verfügen über einen begrenzten Zeitrahmen mit definiertem Anfang und Ende, über ein definiertes Repertoire an Aktionen oder Tätigkeiten, über einen Akteur oder eine Gruppe von Akteuren, die sie ausführen, sowie über ein Publikum, einen Ort und einen Anlass der Aufführung. Die in dieser Arbeit dargestellte *cultural performance* von Purandaras Liedern und Bharata Natyam folgen grundsätzlich diesen Merkmalen. Sie konstituieren sich über Überlieferungen, nehmen ständig neue Formen der Performance an und leben vor allem von der immer wieder neuen, sich langsam adaptierenden Inszenierung des Überlieferung-Gegenstands in privater oder öffentlicher Form. Seit SINGERS Auslegung von *cultural performance* wurden Anstrengungen unternommen, den *performance approach* weiter zu entwickeln.<sup>38</sup> Die daraus entstandenen Erweiterungen des Performance-Begriffes zeigen sich im *performance continuum* von SCHECHNER (2006)<sup>39</sup> und reichen von Spiel bis hin zu Identitätsbildung:

*games – sports – pop entertainments – performing arts – daily life – identity constructions*  
*play and ritual*

So hilfreich es ist, Performance in einem solch weiten Kontext zu sehen, läuft man Gefahr, dass «der eigentliche Gegenstand – bisher das Kunsttheater – aus dem Blickfeld verloren geht».<sup>40</sup>

Im Bereich der deutschsprachigen Indologie befasst sich die Reihe *Drama und Theater in Südasien* mit den Beiträgen von OBERLIN [MOSER] (2008), STEINER (2010), BRÜCKNER, BRUIN & OBERLIN [MOSER] (2011) und BINDER (2013), sowie die Beiträge von BRÜCKNER und SCHÖMBUCHER (2007) und BRUIN (2007) mit den Performance Studies. BRÜCKNER und SCHÖMBUCHER betonen in ihrer Verwendung des Performance-Begriffs die Zusammenhänge zwischen der Vermittlung von Bedeutungsinhalten mit dem Potential einer Performance, ihr Umfeld transformieren zu können:

«If we understand language as social action, the power of any performance, be it aesthetic or ritual, cannot be a product of its linguistic content but reveals itself in the communicative processes taking place between the performer and the audience in the course of a performance.»<sup>41</sup>

---

<sup>35</sup> CARLSON (2007:70)

<sup>36</sup> SINGER (1955:27), übers. und zit. bei KOLESCH (2009:47)

<sup>37</sup> SINGER (1959:xiii)

<sup>38</sup> BRÜCKNER & SCHÖMBUCHER (2004:242) und BALME (2014:76)

<sup>39</sup> SCHECHNER (2006:50)

<sup>40</sup> BALME (2014:77)

<sup>41</sup> BRÜCKNER & SCHÖMBUCHER (2007:9)

Das Problem mit dem Performance-Begriff in Anwendung auf indische historische Texte besteht darin, dass es nur für einen Teil Berichte über deren historische Performance gibt. So kann dieser Begriff, will man ihn einheitlich verwenden, eigentlich nur auf die erweiterte Gegenwart bezogen werden. Bei Purandara sind bestenfalls der Textaspekt der Performance erhalten, alle anderen Aspekte können nur vermutend ergänzt werden. Es handelt sich daher immer um eine individuelle und zeitgenössische Interpretation dessen, was als ästhetisch, traditionell, authentisch, modern etc. gewertet wird, sowohl von den Interpreten als auch vom Publikum. BINDER (2013) beschäftigt sich mit dem Spannungsfeld zwischen Performance als Äusserung vs. Performance als Verkörperung.<sup>42</sup> Sie bemerkt hierbei die Verschiebung in der indologischen Erforschung von performativen Phänomenen weg von reiner Theorie und Technik hin zum Verständnis von Performance als ein lebender Organismus. Aus dieser Betrachtungsweise ergibt sich fast von selbst die Problematik des Ethnozentrismus, den viele diesbezügliche Konzepte Gefahr laufen mit sich zu bringen, da sie von ausserhalb der untersuchten Kultur kommen.<sup>43</sup> BINDERS Ausführungen zeigen, wie wichtig nicht nur die Aufarbeitung des Performance-Inhalts selbst ist, sondern wie unabdingbar auch die gleichzeitige Ausweitung einer Performance-Studie auf den historischen, sozialen und kontextuellen Hintergrund der einzelnen Performance-Aspekte ist. Zum Kontext einer Performance halten BRÜCKNER und SCHÖMBUCHER fest:

«The notion of the performance as an event where structure and process come together results in a multi-perspective approach. An actor's performance is determined not only by normative structures, but also by his individual intentions and the expectations of the audience.»<sup>44</sup>

Diese Betrachtung von Performance ist jedoch noch viel zu eng gefasst, da sie die zeitlichen, räumlichen, materiellen und phänomenalen Aspekte der Performance nicht genügend berücksichtigt. Es erscheint daher sinnvoll, den Performance-Begriff in einer gegenwartsbezogenen Weise zu definieren, der die Reichweite und Leistung der Performance miteinbezieht, wie es die moderne westliche Theaterwissenschaft tut. FISCHER-LICHTE, RISI & ROSELT (2004a) beschreiben den Aufführungsbegriff anhand von vier Aspekten<sup>45</sup>:

Eine Performance ist

1. *medial* - Sie besteht aus zwei Gruppen von Beteiligten und entsteht aus den Interaktionen und Reaktionen zwischen Zuschauenden und Handelnden. Diese Reaktionen können sowohl wahrnehmbar wie auch kognitiv oder imaginativ sein, und beeinflussen alle Beteiligten wechselseitig.

---

<sup>42</sup> BINDER (2013:25)

<sup>43</sup> BINDER (2013:26)

<sup>44</sup> BRÜCKNER & SCHÖMBUCHER (ebd.)

<sup>45</sup> FISCHER-LICHTE, RISI & ROSELT (2004b:11ff.)

2. *materiell* - Sie bringt durch ein bestimmtes Medium und eine geplante und intendierte Inszenierung eine Materialität hervor, die ihrerseits eine Gegenwärtigkeit der Performance erschafft, die nur für die Zeitspanne derselben in Erscheinung tritt. Dazu gehören sowohl die semiotischen als auch die phänomenalen Bestandteile der Performance, die Atmosphäre und die Räumlichkeit.
3. *semiotisch* - Durch die Performance werden ganz bestimmte Bedeutungskonstitutionen wahrgenommen. Damit verbinden sich auch Assoziationen, die durch die Wahrnehmung ausgelöst werden und die die direkte Wahrnehmung der Performance ergänzen.
4. *ästhetisch* - Sie ist ein Ereignis, dessen Erfahrung sich nicht in exakt derselben Weise wieder erleben lässt. Sie zieht daher eine erhöhte und intensive Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich, die in ihm wiederum starke Empfindungen und Gefühle hervorrufen kann.

Diese Definition des Performance-Begriffs zeigt die Vielschichtigkeit der Performance als Ereignis auf. Für den Nutzen der in dieser Arbeit vorgestellten Untersuchung, die in verschiedenen Forschungstraditionen steht, muss diese Vielschichtigkeit reduziert werden auf jene Parameter, die es braucht, um dem Verlauf der hier dargestellten Transposition folgen zu können. Der Performance-Begriff, wie ich ihn in dieser Arbeit verwende, bezieht sich daher, sowohl auf die Interpretation von Purandaras Werk als auch auf dessen Bharata-Natyam-Inszenierung unter Einbezug der relevanten medialen, materiellen, semiotischen und ästhetischen Aspekte, ohne zu beanspruchen, für jede mögliche Form der Performance allgemein gültig zu sein.

### *Methodik*

Die vorliegende Arbeit verwendet zwei Zugänge. Die Texterschließung findet durch philologische Methoden statt. Der Schwerpunkt auf Performance und Rezeption wird mithilfe der Erkenntnisse aus den Performance Studies bearbeitet. Purandaradāsa und sein Werk wurde bisher zwar literarisch dokumentiert und bearbeitet, es gibt aber keine Auseinandersetzung mit dem performativen Aspekt seiner Lieder. Weder im Kontext der karnatischen Musik, noch im Kontext einer anderen darstellenden Kunst, wurden seine Kompositionen hinsichtlich der Text-Performance-Beziehung bzw. ihrer Rezeption in anderen Performance-Traditionen bearbeitet. Es ist das Anliegen dieser Arbeit, darzustellen, wie eine solche Transposition<sup>46</sup> einer primären Tradition (Purandaras Werk) in eine sekundäre Tradition (Bharata-Natyam-Performance von Purandaras Werk) abläuft, und anhand dieser spezifischen Bharata-Natyam-Performance die Prozesse herauszuarbeiten, die in der Vergegenwärtigung der Texte hin zur Verwendung in der darstellenden Kunst bestehen, sowie die Variablen zu benennen, die die Rezeption dieser Performance bestimmen. Die Herausforderung dabei liegt in der Berücksichtigung der unterschiedlichen Voraussetzungen, die in

---

<sup>46</sup> S. BALME (2014:172).

der Arbeit mit den Textquellen, mit der Musikinterpretation und der Umsetzung in Tanz gegeben sind. Der aus einer mündlichen Tradition stammende Liedtext besitzt seit knapp 200 Jahren ein mehr oder weniger einheitliches Schriftbild. Der Text gibt in seiner historischen Perspektive Aufschlüsse bezüglich des Autors und dessen Weltanschauung, als auch zum historischen Kontext seiner Entstehungszeit. Die Berücksichtigung sprach-historischer und ästhetischer Aspekte, die Diskussion zur Dynamik sprachlichen Ausdrucks, inhaltliche Bezüge der Lieder, Eigentümlichkeiten der kanaresischen Sprache und der *dāsa*-Poesie, insbesondere ihrer Metrik und Schmuckmittel<sup>47</sup>, geben weitere Anhaltspunkte zur weiterführenden Textinterpretation. Die musikalische und die darauf aufbauende tänzerische Darstellung der Lieder setzt sich hingegen aus schriftlosen Formen der Interpretation zusammen, welche über eine Vielzahl an Möglichkeiten der Text-Repräsentation verfügen. Die Darstellung der Text-Performance in karnatischer Musik und Bharata Natyam muss daher über den historischen Hintergrund der Tanz- und Musik-Performance und ihre Entwicklung bis in die Neuzeit, sowie über die Erklärung der Basiskonzepte von Theorie und Praxis der karnatischen Musik und des Bharata Natyam erfolgen. Diese geben den Rahmen an, innerhalb welchem die in dieser Arbeit behandelte Untersuchung abläuft und analysiert werden kann. Mithilfe der Darstellung der zeitgenössischen musikalischen Umsetzung von Purandaras Lieder und der daraus folgenden Übersetzung in die Tanz-Performance wird die Transposition von Text in Performance konkret.

Literarische mündliche Überlieferungen von Texten, wie Purandaras Liedern, sind in einem System von Begrenzungen organisiert, die die Stabilität des Textes garantieren und die sein ästhetisch-poetisches Potenzial ausmachen. Zu diesen Begrenzungen gehören Aspekte der Sprache, des Lautes und poetische Stilmittel wie Reim, Alliteration, Vers, Rhythmus, Interpretation des Inhalts und Musik. In der performativen Darstellung der Lieder haben die angesprochenen Kommunikationskanäle<sup>48</sup>, je nach Verständnis der Zuschauer und Kommunikationsfähigkeiten der Tänzer und Musiker, unterschiedlichste Wirkungsgrade. Daher kann eine Performance derselben ganz unterschiedlich rezipiert werden, von reinem ästhetischem Genuss bis hin zu Kunstexperten (Sahṛdaya), die Musik, Tanz und Text in allen Feinheiten genießen. Für eine möglichst vollständige Darstellung dieser verschiedenen Facetten einer Performance ist ein relativ breites methodisches Feld erforderlich und die Berücksichtigung unterschiedlicher Forschungstraditionen.

### *Text*

Das Ziel der Textanalyse ist es, die verschiedenen Kommunikationskanäle (Wortlautung, Wortlaut, Wortsinn usw.) von Purandaras Liedern herauszuarbeiten und ein Tiefen-Verständnis des Werks zu vermitteln, damit die Stücke in der tänzerischen Aufführung eindeutig erschliessbar sind. In der Text-Analyse werden Purandaras Lieder zweifach übersetzt:

---

<sup>47</sup> Schmuckmittel meint hier jene Klang- und Ausdrucksfiguren, die im Sanskrit allgemein als *Alaṃkāra* zusammengefasst werden.

<sup>48</sup> Im Fall von Purandaras Liedern haben die Texte nicht nur eine kommunikative Zweidimensionalität wie z.B. bei SCHULZ VON THUN (2011) angedeutet, sondern verfügen über vielschichtige und teils implizite Kommunikationsebenen.

1. Eine Arbeitsübersetzung, die das Verständnis des kanaresischen Wortlautes erleichtern soll.
2. Eine literarische Übersetzung, die möglichst wirkungsgleich ist mit dem kanaresischen Original.<sup>49</sup>

Zur Arbeitsübersetzung sind keine weiteren Erläuterungen nötig. Die literarische Übersetzung bedarf ihrer Klärung. Übersetzungswissenschaft ist ein schier unübersehbares Gebiet.<sup>50</sup> Die Übersetzung von poetischen Texten muss zweierlei Ansprüche bedienen. Zum einen muss ein Übersetzungs-Modell angewandt werden, welches sowohl die expliziten wie auch impliziten Aussagen des Textes berücksichtigt. Dieser Punkt ist gerade in der weiteren Verwendung des Textes in einer Choreographie von Wichtigkeit, da sich das Tanz-Schauspiel an den multiplen Interpretationsmöglichkeiten des Wortes orientiert. Zum anderen müssen die Kriterien der Übersetzung in solcher Art und Weise gewählt werden, dass der Zieltext dieselbe Qualität besitzt wie der Ausgangstext. Ich richte mich in meiner literarischen Übersetzung von Purandaras Liedern im Wesentlichen nach den Kriterien der aktuellen Übersetzungswissenschaft.<sup>51</sup> Im Speziellen richte ich mich nach Eco (2003 & 2010)<sup>52</sup>, dessen Übersetzungstheorie sich in der Arbeit mit Purandaras Texten als besonders hilfreich erwies. Eine neuere Reflexion über Übersetzen aus indologischer Sicht gibt SCHREINER (2013) im Kommentar seiner Übersetzung *Viṣṇupurāṇa: althergebrachte Kunde über Viṣṇu*. Die dort genannten Spezialprobleme der Übersetzung aus dem Sanskrit fügen sich voll in Ecos aus der polyglotten Praxis gewonnenen Theorie.<sup>53</sup> Vergleichbare literarische Übersetzungen aus dem Sanskrit ins Deutsche versuchte in neuerer Zeit vor allem TRUTMANN<sup>54</sup>.

In der Bearbeitung der Stilmittel greift die Textanalyse auf den deutschen Missionar und Kannada-Sprachwissenschaftler FERDINAND KITTEL<sup>55</sup> zurück, der 1875 das einzige Werk für Kannada-Poesie, Nāgavarmas<sup>56</sup> *Chamḍōmbudhi* (Kn.: ಛಂದೋಮ್ಬುಧಿ) übersetzte. Das

<sup>49</sup> Da das Ziel dieser Arbeit die tänzerische Performance ist, ist eine literarische Übersetzung, wie sie im Folgenden beschrieben wird, die angemessene Form des Textes. Die literarische Übersetzung steht hier aber nicht als Gegensatz zu anderen Übersetzungsarten, sondern stellt eine der möglichen Alternativen dar.

<sup>50</sup> Vgl. MUNDAY (2012), KOLLER (2011), BAKER (2011), ROUTLEDGE ENCYCLOPEDIA OF TRANSLATION STUDIES (2009) und VENUTI (2012).

<sup>51</sup> S. Fn. 50.

<sup>52</sup> UMBERTO ECO (1932 – 2016) war sowohl ein international anerkannter, in vielen Sprachen übersetzter und polyglotter Romanschriftsteller, als auch einer der führenden Semiotiker. In ihm vereinigt sich in einmaliger Weise Theorie und Praxis. In ECO (2010) setzt sich ECO kritisch mit den Übersetzungen seiner eigenen Werke auseinander. Die deutsche Übersetzung gewinnt besondere Bedeutung dadurch, dass der Übersetzer gleichzeitig der Übersetzer von Ecos Romanen ist. So ist die deutsche Übersetzung eine doppelte Reflexion über Übersetzen sowohl von Seiten des Autors als auch des Übersetzers.

<sup>53</sup> Für eine von ECO unabhängige Übersetzungstheorie aus indologischer Sicht s. PAYER (2004). Auch PAYERs Übersetzungstheorie fügt sich ganz in ECO's Theorie.

<sup>54</sup> S. Vidyakāra's *Subhāṣitaratnaśā*, s. TRUTMANN (1999), Kālidāsa's *Śākuntalā*, s. TRUTMANN (2004) und Bilhaṇa's *Vikramāṅkadevacarita*, s. TRUTMANN (2011).

<sup>55</sup> Ausführlicher zu KITTEL s. u. in Kapitel 1.

<sup>56</sup> Die Informationen zu Nāgavarma sind unklar, da es in der Geschichte der kanaresischen Literatur nachweislich mehrere Personen mit diesem Namen gibt. Der Autor der *Chamḍōmbudhi* lebte vermutlich um 990 n. Chr., s. BASAVARADHYA (2003:2841).

Werk stützt sich mehrheitlich auf Vorlagen aus der Sanskrit-Literatur, wie aus KITTELS Einleitung zu seiner Übersetzung ersichtlich wird.<sup>57</sup> Aufgrund dieser Beobachtung werden in der Text-Analyse zwei Textgrundlagen zur Untersuchung der Poetik hinzugezogen. Dort, wo die Kannada-spezifische Prosodie relevant ist, wird Nāgavarmas Text einbezogen, ansonsten orientiert sich die Textanalyse und der Textkommentar an den Grundbegriffen der Sanskrit-Poetik nach Mammaṭa (11. Jh. n. Chr.) aus dem Kāyavaprakāśa. Die in der Analyse und im Kommentar behandelten Stilmittel sind: Sprachwahl, Rhythmus (Metrik), Laut (Klangfiguren), Stimmung und sprachlicher Ausdruck (Sinnschmuckmittel). Der Kommentar zu den einzelnen Liedern teilt sich in zwei Teile: einen spezifischen Kommentar zu den einzelnen Abschnitten des Liedtextes und einen allgemeinen Kommentar zum Lied als Ganzes. Der Kommentar folgt dem Prinzip von Relevanz und Vorkommen. Untersucht und kommentiert wird, was für Inhalt, Form und Interpretation, und damit für die Performance relevant ist.

### Musik

Die musikalische Umsetzung<sup>58</sup> von Purandaras Liedtexten geschieht über folgende Elemente:

- über die Melodieführung in einem bestimmten *rāga*
- über die Einbindung der Sprachrhythmik in einen *tāla*<sup>59</sup>
- über die Interpretation von Rāga und Tāla in einem bestimmten *laya*<sup>60</sup>
- über die Verwendung von bestimmten Techniken und Stilmittel im Gesang
- über den Zweck der Interpretation
- über die Gesangsbegleitung

Im Gegensatz zum Text sind die genannten Elemente in der musikalischen Umsetzung sehr variabel und stark vom Kontext der Interpretation und dem Interpreten abhängig. Es wird in der vorliegenden Analyse versucht, diese Möglichkeiten, die in der musikalischen Umsetzung bestehen, systematisch und übersichtlich darzustellen. Die Betrachtung der melodischen Umsetzung der Lieder befasst sich mit der Auswahl von *rāga*, die in den für diese Arbeit benutzten Quellen angegeben werden, und den Kriterien, die dieser Auswahl zugrunde liegen können.<sup>61</sup> Danach werden die Rāga, welche für die Tanzchoreographie ausgewählt wurden, anhand ihrer technischen Daten und den Angaben in Theorie-Werken<sup>62</sup>

<sup>57</sup> KITTEL (1988:ivff.)

<sup>58</sup> Es wird im Folgenden stets von einer musikalischen Umsetzung in Gesang ausgegangen.

<sup>59</sup> *Tāla* bezeichnet durch Schläge markierte Zeitpunkte, d.h. Metrum und metrische Perioden. Ein *tāla* teilt sich auf in sein *āvartana* (Takt), dieser teilt sich wiederum auf in seine *aṅga* (Glieder) und dieser wiederum in seine *akṣara* (Zeiteinheiten). Das heutige *tāla*-System der karnatischen Musik besteht aus einem System von 35 verschiedenen *tāla-āvartana*-Muster, den sogenannten *sūlādi*- oder *jāti-tāla*, die aus 3 *akṣara* (*trisra-jāti-ēka-tāla*) bis 29 *akṣara* (*saṁkīrṇa-jāti-dhruva-tāla*) bestehen können. Ausführlicher zu *tāla* s. Anhang «*tāla*-Theorie». Für eine detaillierte Abhandlung zu *tāla* s. SHARMA (2001:1ff.), RAMAKRISHNA (2012:40ff.) oder PAYER (2017d).

<sup>60</sup> Karnatische Musik-Kompositionen basieren auf einem festgelegten relativen musikalischen Rhythmus-Zyklus (*tāla*). Dieser relative Zyklus wird durch *laya* in einem absoluten Rhythmus-Zyklus mittels fixiertem Tempo und rhythmischer Artikulation festgemacht. S. auch Anhang «*tāla*-Theorie».

<sup>61</sup> Bei Musikaufnahmen, bei welchen die *rāga*-Angabe fehlt, wurde der *rāga* von der Autorin selbst ermittelt.

<sup>62</sup> Für diese Darstellung wurden die Sanskrit-Werke Caturdaṇḍīprakāśikā, Rāgalakṣaṇa, Saṅgītaratnākara und Saṅgītaśiromaṇi konsultiert. Weitere Informationen wurden den Ausgaben von NIJENHUIS (1976a & b),



detailliert dargestellt. Für die Erfassung und Darstellung des melodischen Aspekts der Lieder wurde auf das von STADLER ELMER (2015) entwickelte Pitch Analyzer-Programm zurückgegriffen, welches die Problematik des westlich-kategorialen Hörens umgeht und den Tonverlauf frei von kulturellen Konventionen anzeigt.

## Tanz

Die Literatur zu Theorie und Praxis des Bharata Natyam ist umfassend und gut dokumentiert.<sup>63</sup> Die meisten dieser Darstellungen orientieren sich im Allgemeinen an den Eckpunkten, wie sie im Nāṭyaśāstra genannt werden. Die Bewegungstheorie, wie sie im Nāṭyaśāstra dargestellt wird, bezieht sich jedoch nicht explizit auf das Bharata Natyam, sondern bildet einen Ausgangspunkt für viele klassische indische Tanzstile, die *nṛtta*<sup>64</sup>-Aspekte beinhalten. Als Leitfaden zur Analyse der Tanztechnik des Bharata Natyam, die über allgemeine Positionen und Beschreibungen einzelner Körperteile und Gesten hinausgeht, eignet sich das Nāṭyaśāstra daher weniger. Die Grundlagen der Schauspiel-Theorie des Bharata Natyam lassen sich, im Gegensatz zu den genannten bewegungstechnischen Aspekten, gut mit den Angaben im Nāṭyaśāstra belegen. Doch auch hier wird das Nāṭyaśāstra oft mit einem Trainingstext für die eigentliche Tanz-Lehre verwechselt.<sup>65</sup> Während das Nāṭyaśāstra für *bhāva* (Gefühlsäusserung) durchaus interessante Einblicke in die performativen Grundlagen der indischen Schauspieltheorie bringen kann, hat es in der zeitgenössischen Tanz-Lehre vor allem die Rolle eines Referenzwerks. Die angewandte Schauspielpraxis im Bharata Natyam ist heute viel vielschichtiger und variationsreicher, als es das Nāṭyaśāstra vermuten lässt. Dies ergibt sich hauptsächlich aus der breiten Masse der Literatur und der grossen Interpretationsvielfalt, die mittlerweile für den Bharata Natyam verwendet werden kann. So beschränken sich dargestellte Emotionen nicht mehr nur auf die im Nāṭyaśāstra dargelegten Umstände oder Beweggründe, die einen emotionalen Zustand herbeiführen. Das praktische Schauspiel baut vielmehr auf den dem Text entnommenen psychologischen und emotionalen Zuständen auf und arbeitet diese in der interpretativen Arbeit weiter aus. Es wird in der vorliegenden Arbeit daher bewusst auf die übliche theoretische Darlegung des Bharata Natyam verzichtet.<sup>66</sup> Stattdessen konzentriert sich die Analyse auf die für das Erschliessen der Tanzchoreographien erforderlichen Zeichensysteme der Gestik, Mimik und ikonographischer Repräsentationen.

---

KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984), SAMBAMOORTHY (1994a-c, 2001, 2006, 2007, 2010 & 2011), KAUFMANN (1991), THIELEMANN (1999), VNP (1998 & 2000a & b), GANGOLY (2004), KRISHNA PRASAD (2008), MudRL (2010), OEMI (2011) und VerhCP (2002) entnommen.

<sup>63</sup> S. SATHYANARAYANA (1969), SARABHAI (1979 & 1996), REBLING (1982), RAO (1987), SAHAI (2003), RAGHUPATHY (1997-1999), VAIDYANATHAN (1996), PURECHA (2003), GOVINDARAJAN (1992), KRISHNA RAO & CHANDRA-BHAGA DEVI (1993:7ff.), SAMSON & PASRICHA (1987), LUSTI-NARASIMHAN (2002), MASSEY & MASSEY (1989) und GASTON (2005).

<sup>64</sup> *Nṛtta* ist der nicht erzählende Tanz im Bharata Natyam. Er besteht aus reiner Tanztechnik, d.h. aus rhythmischen Bewegungseinheiten, ohne erzählenden Charakter.

<sup>65</sup> S. SCHWARTZ (2004:4).

<sup>66</sup> Hierzu gehört auch die Schauspiel-Theorie des Bharata Natyam, deren Grundlagen sich gut mit den Angaben im Nāṭyaśāstra belegen lassen. Da sich die hier dargestellte Interpretation im Tanz aber auf die literarische Analyse der Liedtexte stützt, welche sich bereits mit der im Text vermittelten Stimmung auseinandersetzt, greift die Tanzanalyse auf diese Ergebnisse zurück. S. u. unter Kapitel 3 Fn. 205.

Zur Darstellung der Tanzchoreographien stehen für den klassischen indischen Tanz nur wenige Vorarbeiten zur Verfügung.<sup>67</sup> Tanznotationen, wie sie z.B. BENESH & BENESH (1968 & 1983), VANZILE (1983) oder PURECHA (2003) für den indischen Tanz entwickelt und angewandt haben, sind einseitig und nicht im Stande, eine umfassende Darstellung der Choreographie unter Einbezug von Inszenierungs-Aspekten, die ausserhalb des Technischen liegen, festzuhalten. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, wurde zur Darstellung der Choreographien von Purandaras Tänzen die Methode der Serienfotografie gewählt. Diese steht in der Tradition von André Adolphe Eugène Disdéri (1819 – 1889) Ballettfotografien von 1855 und Eadweard Muybridges (1830 – 1904) fotografischer Bewegungsanalyse von 1870/1880.<sup>68</sup> Entsprechend den Erkenntnissen aus Muybridges Aktionsanalyse wurde hier ganz bewusst auf Standfotografien verzichtet, da diese die bewegungsdynamischen Aspekte<sup>69</sup> des Tanzes nicht einzufangen vermögen. Die Erklärungen zu den einzelnen Bildern folgt der Definition der darstellerbezogenen Zeichensysteme im Theater nach Kowzan.<sup>70</sup> Da die Bharata-Natyam-Inszenierung, wie sie in dieser Arbeit durchgeführt wurde, keine Wechsel in Kostüm, Schminke oder Frisur für die einzelnen Interpretationen vornimmt<sup>71</sup>, beschränkt sich der Bild-Kommentar auf die Haltung, Gestik und Mimik der Tänzerin. Die akustischen Zeichensysteme wurden bereits in den Kapiteln zur Musikbegleitung abgehandelt und werden in diesem Analyseabschnitt nicht weiter erwähnt.<sup>72</sup>

### *Aufbau der Arbeit*

Die vorliegende Arbeit teilt sich in drei übergeordnete Bereiche:

1. Werk (primäre Tradition): Urheber, historischer und aktueller Kontext
2. Inszenierung (sekundäre Tradition): Medium, Inszenierungs-Aufbau und -Realisierung
3. Transposition: Textinterpretation, Übersetzung in Musik und Tanz

In Kapitel 1 soll versucht werden, Purandaradāsa und sein Werk als Forschungsgegenstand in seinen unterschiedlichen Bereichen als historische Person, als Autor und als Musiker zu kontextualisieren. Die Quellenlage von Purandaradāsa und seinen Werken ist relativ unübersichtlich, weswegen die Aufarbeitung auf historischer Ebene eher unbefriedigend ist.<sup>73</sup>

---

<sup>67</sup> Luise Scripps modifizierte eine Notation für den Ostindischen Tanz für Bharata Natyam, s. Scripps, L. E. (1965): A system of ethnic dance notation. *Ethnomusicology*. 9 (2): 145-149. Eine Notation für einen anderen südindischen Tanzstil entwarf G. Venu, s. Venu, G.; Nirmmalapannikar (1995): *Mohiniyāṭṭam, the lāsya dance: acting manual with notations of mudra-s and postures*. Kerala: Natana Kairali.

<sup>68</sup> S. EWING (1994:16, plate 4 & 5) und WEBSTER (2012:9).

<sup>69</sup> S. WEBSTER (2012:306).

<sup>70</sup> S. BALME (2014:67).

<sup>71</sup> Ausführlicher zu diesen Bestandteilen der Inszenierung s. im Anhang 10 unter «Planung und Organisation der Inszenierung».

<sup>72</sup> Zur Methodik der Musik-Analyse s. o.

<sup>73</sup> Die aktuelle Forschungslage ist übersichtlich im Artikel *Purandaradāsa* von KUCKERTZ (1996a:710ff.) in der MGG dargestellt. Die MGG<sup>4</sup> gibt eine ausführliche Beschreibung zur indischen Musik und behandelt auf rund 56 Seiten die verschiedenen Musikepochen Indiens, die Geschichte der Nord- und Südindischen Musik so-

Die Daten zu seiner Biografie sind unterschiedlich, teilweise widersprüchlich und schlecht belegt. Viele Angaben sind mit Legenden-artigen Überlieferungen verwoben. Durch die Einbettung seiner Person in die Tradition der *haridāsa* (Sa.: «Diener von Hari») und der Dichter-Sänger Südindiens kann man Teile seiner Biografie festmachen. Als Poet steht er in der Tradition der südindischen *bhakti*-Literatur des 15. und 16. Jh. Seine Texte behandeln die typischen Ideale, die diese Bewegung zu jener Zeit formten. Seine Schaffenszeit fällt in die Ära eines der grössten Königreiche Südindiens, dem Reich von Vijayanagara (Kn.: ವಿಜಯನಗರ, 1340 – 1646) unter dem *vaiṣṇava*-König Kṛṣṇadēvarāya (Kn.: ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ, regn. 1509 – 1529). Purandara profitierte direkt und indirekt von dessen gezielter kulturpolitisch motivierter Patronage, wie die Ausführungen zum historischen Hintergrund in diesem Kapitel aufzeigen. Der ideologische Hintergrund von Purandaras Werk spiegelt sich in seiner überwiegend populären und populärwissenschaftlichen Darstellung in der südindischen Literatur wieder. Anthologien oder Abhandlungen zum religiös-historischen Hintergrund Purandara-dāsas, zu seiner Einbettung in die Tradition der *haridāsa* und zu seiner Bedeutung für die karnatische Musik bilden den Grossteil der Publikationen. Weitere indische musikdidaktische oder -historische Werke behandeln Purandara in Verbindung mit seinem Beitrag zur

---

wie die Volks- und Populärmusik. Auch dem indischen Tanz und seiner Musik widmet sie unter dem Stichwort «Indien» ein ganzes Kapitel. Autoren des Stichworts Indien sind: EMMIE TE NIJENHUIS, JOSEF KUCKERTZ, JOEP BOR, ALLYN MINER, PETER MANUEL und NORBERT BEYER. Die MGG<sup>4</sup> behandelt im Haupteintrag zu Indien und den 38 zusätzlichen Stichworteinträgen die indische Musik hauptsächlich von der literaturhistorischen Perspektive aus. Die Neuzeit wird mittels der international erfolgreichen indischen Musiker des 20. Jh. behandelt, Aspekte wie der Einfluss der indischen Diaspora oder der Massenmedien werden dabei eher im Hintergrund gehalten.

Der GMO weist keinen eigenen Artikel zu Purandara auf, erwähnt Purandara aber im Zusammenhang allgemeiner Beschreibungen der indischen Musik, s. GMO – Online zugänglich unter <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43272> – Zuletzt geprüft am 14.5.2017. Der GMO ist die Online-Version der gleichnamigen Enzyklopädie der Oxford University Press in gedruckter Ausgabe und gibt Auskunft sowohl über die historischen Entwicklungen der indischen Musik, als auch über ihre Theorie, Praxis und die verschiedenen Performance-Traditionen. Ähnlich wie die GEWM (s. u.) geht der GMO zusätzlich auf die spezifischen geografisch-religiösen und auf verschiedene semi-klassische und lokale Musikstile ein. Die Musik im Lichte des Kulturwandels und im Kontext der modernen indischen Film- und Populärmusik, sowie die Musikbegleitung verschiedener indischer Tanzstile und Tanztheater-Traditionen werden in ausführlichen Kapiteln behandelt. Als einzige der für diese Arbeit herbeigezogenen Musik-Enzyklopädien macht der GMO Angaben zur Forschung in der indischen Musik. Autoren des Stichworts Indien sind: REGULA QURESHI, HAROLD S. POWERS, JONATHAN KATZ, RICHARD WIDDESS, GORDON GEEKIE, ALASTAIR DICK, DEVDAN SEN, NAZIR A. JAIRAZBHOY, PETER MANUEL, ROBERT SIMON, JOSEPH J. PALACKAL, SONIYA K. BRAR, M. WHITNEY KELTING, EDWARD O. HENRY, MARIA LORD, ALISON ARNOLD, WARREN PINCKNEY, KAPILA VATS-YAYAN und BONNIE C. WADE.

Im grössten Umfang geht die GEWM mehrfach und detailliert auf Purandara ein, s. CATLIN (2000:211ff.), JACKSON (2000:262ff.), RAJAPUR KASSEBAUM (2000:96 & 105), NELSON (2000:139f.) und RAMANATHAN (2000:452). Im fünften Band der GEWM wird die Musik im indischen Subkontinent detailliert behandelt, sowohl die klassische, als auch die folkloristische Musik der verschiedenen Regionen. Die GEWM geht dabei nicht nur historisch auf die verschiedenen Musikstile ein, sondern behandelt diese auch unter dem Gesichtspunkt der Geografie und der Anwendungsgebiete. Des Weiteren setzt sie sich auch mit der sozialen Organisation der Künstler, der Weitergabe und Musikausbildung, mit der zeitgenössischen Musik, mit dem Einfluss der Massenmedien und der Entwicklung der indischen Musik in der Diaspora auseinander. Der Enzyklopädie ist eine Demonstrations-CD beigelegt mit entsprechenden Ton- und Lied-Beispielen, welche in den verschiedenen Aufsätzen gekennzeichnet sind. Unter den Urhebern der einzelnen Artikel sind neben westlichen Musikologen und Literaturwissenschaftlern wie ALISON ARNOLD, WAYNE HOWARD, WILLIAM JACKSON, MATTHEW ALLEN, SASKIA KERSENBOOM-STORY oder PETER MANUEL auch indische Autoren wie T. SANKARAN, N. RAMANATHAN, ASHOK D. RANADE oder GAYATHRI RAJAPUR KASSEBAUM. Diese Mischung macht die GEWM zu einem fachkenntnisreichen Führer durch die verschiedenen Aspekte und Komplexität der indischen Musik.

Systematisierung der klassischen südindischen Musik.<sup>74</sup> Purandaras didaktischen Werke sind heute ein fester Bestandteil des Curriculums der karnatischen Musik. Die musikalische Überlieferung seiner anderen Werke erlitt einen Unterbruch nach seinem Tod. Das Kapitel beschreibt in einem kurzen Überblick die «Karnatisierung» der südindischen Musik, die für Purandaras Lieder dazu geführt hat, dass sie Teil eines elitären Musikstils wurden. Die darauffolgende Verschriftlichung und Performance von Purandaras Lieder steht daher im engen Zusammenhang mit den allgemeinen Entwicklungen rund um die karnatische Musik nach dem 17. Jh. Der aktuelle Sitz im Leben von Purandaras Werk wird im abschliessenden Teil des ersten Kapitels beschrieben. Durch die Entstehung neuer Musik-Genres und aufgrund des Einflusses der modernen Technologien auf den Musikkonsum, sind Purandaras Lieder heute in einer Vielzahl unterschiedlicher Kontexte anzutreffen, wie Film, Comics oder leichter Unterhaltungsmusik. Daneben sind sie weiterhin eingebettet in die klassische südindische Musik, in welcher sie auf traditionelle Weise tradiert werden, und als devotionale Hausmusik in den Familien der *mādhva*.

Kapitel 2 beschäftigt sich mit der Geschichte des Bharata Natyam. Das Bharata Natyam beruft sich einerseits auf einen mythischen Ursprung, der die Kunst als göttliches Geschenk an die Menschen beschreibt, wodurch sowohl der Tanz selbst als auch die Tradition göttliche Eigenschaften tragen. Die historische Entstehung des Bharata Natyam kann andererseits bis zu den Tempeltänzerinnen (*devadāsī*<sup>75</sup>) zurückverfolgt werden und setzt im 16. Jh. an. Die historischen Ausführungen werden zeigen, dass es fraglich ist, inwiefern die von diesen Tänzerinnen praktizierte Tanzkunst eine Vorläuferform vom heutigen Bharata Natyam ist. Die weitere Darstellung des Bharata Natyam konzentriert sich daher generell auf die Entwicklungen, die am Königshof von Thanjavur (Ta.: தஞ்சாவூர், *thanjavūr*) nach Ende des 17. Jh. vor sich gingen, da sich die moderne Geschichte des Bharata Natyam nur bis dorthin mehr oder weniger nahtlos zurückverfolgen lässt. In Thanjavur reicherte sich der bis dahin bestehende Tempeltanz mit weiteren Einflüssen aus unterschiedlichen Regionen an, bevor er durch die Urbanisierung der britischen Handelszentren zur Unterhaltungskultur der städtischen Elite Südindiens avancierte. Die Veränderungen der Kunst in der nachfolgenden Zeit gehören wohl zu jenen, die das Bharata Natyam nachhaltig geprägt haben. Im Zuge nationalistischer Reformen wurden die traditionellen Tänzerinnen diffamiert und durch Frauen der Gesellschaftselite ersetzt. Die gezielte De-Historisierung und Re-Konstruktion der Ge-

<sup>74</sup> Die meisten Autoren behandeln die genannten Themen im Umfang der genannten Artikel in MGG<sup>4</sup> und GMO, s. z.B. RAJAGOPALAN (1990:212ff.), AYYANGAR (1993:121ff.), PANCHAPAKESA IYER (2008:93), SAMBAMOORTHY (2010:28ff.) oder PESCH (1999:16, 81, 128, 138 & 204).

<sup>75</sup> Der Begriff *devadāsī* (Sa.: «Gottesdienerin») bezeichnet nicht nur eine Tempeltänzerin s. SATHYANARAYANA (1990:45):

«Till now the term *devadāsī* is used in the sense of a dancing girl dedicated to a Hindu temple. While this is the chief meaning, it must be made clear that it encompasses other girls also who are similarly dedicated to a deity and who perform other services like plying the flywhisk (*cāmara*) or general servitude (*paricaryā*).»

Im Folgenden wird der *devadāsī*-Begriff nur für die Funktion der Tempeltänzerin verwendet. Für eine Beschreibung der unterschiedlichen Arten von und die Aufgaben der *devadāsī* s. SATHYANARAYANA (1990:36ff.) und KERSENBOOM-STORY (1987:192ff.).

schichte und Bedeutung des Bharata Natyam schufen der Kunst eine neue «reine» Reputation und neue performative Kontexte. Seit 1930 haben Tanz-Pioniere und -Pionierinnen verschiedene Formen des indischen Tanzes in die westliche Welt getragen, darunter Uday Shankar (Bn.: উদয় শঙ্কর, 1900 – 1977) und T. Balasaraswati (Ta.: தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி, 1918 – 1984), später auch Tänzerinnen wie Mrilanini Sarabhai (Mi.: മൃണാളിനി സാരാഭായി, 1918 – 2016) oder Chandralekha (Mr.: चंद्र-लेखा, 1928 – 2006). In einem kurzen Ausblick zeigt das Kapitel, wie sich Bharata Natyam mittlerweile dank der breiten indischen Diaspora, aber auch aufgrund des breiten Interesses des Westens, in vielen Ländern ausserhalb Indiens bereits soweit etabliert hat, dass sich entsprechende regionale Szenen bilden. Der Fortschritt der Technologie, die Vernetzung durch Internet und die grosse Masse an Publikationen zu Bharata-Natyam-Performance machen das Bharata Natyam zu einem dynamischen und kontrastreichen Spannungsfeld, in welchem Innovation und Tradition die Pole darstellen, zwischen welchen sich diese Kunst in die Zukunft bewegt. Die Bharata-Natyam-Inszenierung dieser Arbeit, wie sie später in Kapitel 3 dargestellt wird, folgt dem traditionellen Setting, wie sie heute in der Bharata-Natyam-Performance zu beobachten ist.

Kapitel 3 widmet sich der konkreten Analyse von Text, Musik und Tanz. Zur Bearbeitung der 16 Lieder aus Purandaras Werk wurden gedruckte Liedtexte und Musikaufnahmen verschiedener aktueller Interpreten hinzugezogen. Die unterschiedlichen Blickwinkel, die diese Quellen liefern, ermöglichen es, die Liedtexte nicht nur als literarisches Material anzusehen, sondern kontextualisieren die Stücke als performative Texte. Die Übersetzung, die stilistische Analyse und der Text-Kommentar ergänzen die Analyse mit Erkenntnissen zu Inhalt und Interpretationsmöglichkeiten, sowie zur intendierten Stimmung, die der Text in Kombination mit seiner Melodie erzeugen soll oder kann. Die Untersuchung der Melodien von Purandaras Stücken ist aufgrund der Tatsache, dass ihre ursprüngliche Form heute unbekannt ist, limitiert. Die Kriterien zur *rāga*-Auswahl können dennoch eingegrenzt werden und werden hier diskutiert. Die Verwendung der karnatischen Musik als Begleitmusik zu Bharata Natyam verändert einige Parameter der musikalischen Performance, die kurz dargestellt werden. Eine Grafik visualisiert die Musik und stellt den Melodieverlauf frei von kulturellen Konventionen dar. Der dargestellte Tanz wird grundsätzlich über seine Zeichensysteme wie Mimik, Gestik und der Übertragung ikonographischer Elemente definiert. In der Darstellung der Choreographie mittels Fotografie, wird die Transposition, die Übersetzung von Text in Tanz, schlussendlich sichtbar. Zur besseren Übersicht sind alle Lieder in drei Gruppen unterteilt, die sich nach der thematischen Ausrichtung der ausgewählten Lieder richten. Lieder an und über Götter richten sich an eine konkrete Gottesform, die beschrieben, gelobt, oder in einem besonderen szenischen Kontext hervorgehoben wird. Zu den Liedern zur Religiosität gehören jene Stücke, die sich mit verschiedenen Aspekten von Bhakti auseinandersetzen. Diese Stücke bauen auf einem persönlichen Verhältnis zwischen dem Sprecher und seinem Gott auf. Im Gegensatz dazu heben sich die Lieder über die Gesellschaft von individuellen Gefühlen ab und sprechen die allgemeinen Erwartungen und Forderungen an den ethischen und religiösen Lebensstil des Menschen an.

Abschliessend zum dritten Kapitel werden die Erkenntnisse hervorgehoben, die die Performance von Purandaras Liedern in Bharata Natyam in den einzelnen Analyse-Bereichen dieser Untersuchung geliefert hat. Im Bereich der Text-Analyse konnte ein neuer Ansatz aus der Rap-Musik angewendet werden, um musische Aspekte im Text, wie der ausgeprägte Sprachrhythmus, auszuarbeiten und darzustellen. Die parallele Analyse von schriftlich und mündlich tradierten Textversionen, hat sich als nützlich erwiesen, um Hinweise zu Wortwahl und abgeänderten Textpartien zu gewinnen, die entscheidenden Einfluss auf die nachfolgende Interpretation der Lieder hat. In Kombination mit der Untersuchung ähnlicher und abweichender Melodieverläufe desselben Lieds konnte gezeigt werden, dass die gleichzeitige Existenz mehrerer Liedversionen nicht die Ausnahme, sondern die Regel bildet und zur vitalen Überlieferungskultur von Purandaras Werk gehört. Die Übersetzung der Liedtexte in Tanz macht die Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten sichtbar und hält auch Raum offen, um die im Text nur implizit ausgedrückten Inhalte darzustellen. Im Zusammenspiel mit der musikalischen Komponente, die die mimischen Elemente des Tanzes und die Gefühlsäusserungen im Text aufnimmt, liegt in der Performance der Purandara-Lieder der Gesamtausdruck aller Kommunikationsebenen, die seine Stücke ausmachen.

# 1. Kapitel: Der Autor und sein Werk

## 1.1. Stand der Forschung

### 1.1.1. Purandara als historische Person – Problematiken und «Fakten»

Zu Purandaras Biografie werden wiederholt dieselben Eckdaten bezüglich seiner Lebensdaten, seiner Herkunft, der Anzahl seiner Kompositionen und seinem Leben als *vāggeya-kāra* genannt.<sup>1</sup> Die Nachweisbarkeit dieser Angaben ist jedoch problematisch:

«Any biography of Purandaradasa acceptable as factual and realistic in a modern time is almost impossible since definitive, incontestable evidence about him is lacking. Practically all information about him is in question: the place of his nativity, the year and date of his birth and death, his name, the name of his wife, the number of children he had, the day and year on which he received initiation, etc.»<sup>2</sup>

Die meisten biografischen Angaben, die heute über Purandara gemacht werden, nehmen ein Lied eines anderen *haridāsa* namens Vijayadāsa (Kn.: ವಿಜಯದಾಸ, 1687 – 1755)<sup>3</sup> als Referenz. Er lebte ca. 100 Jahre nach Purandara und sammelte angeblich dessen Werk.<sup>4</sup> In der Komposition *bēsarade bhajisiro purandara*<sup>5</sup> (Kn.: «Lobe Purandara von Herzen»), die traditionell Vijayadāsa zugeschrieben wird, finden sich alle Episoden, wie sie auch in Purandaras aktueller Legende erzählt werden.<sup>6</sup> SKR zweifelt die Urheberschaft dieser Komposition an und schreibt sie Kēśavaviṭṭhala (Kn.: ಕೇಶವವಿಟ್ಟಲ) zu, welcher im 19. Jh. gelebt haben soll.<sup>7</sup> Die Vermutung liegt daher nahe, dass nur sehr wenig der überlieferten Legende einen tatsächlichen Bezug zu Purandaras echter Biografie hat. Es gibt keine weiteren Quellen, die gesicherte Informationen zu seinem Leben liefern, ausser einer Inschrift auf einer Kupferplatte, datiert am 24. Februar 1526, die von der Schenkung eines Dorfes durch König Kṛṣṇadēvarāya (Kn.: ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ, regn. 1509 – 1529) an Purandaras Lehrer Vyāsarāya (Kn.: ವ್ಯಾಸರಾಯ, 1460? – 1539<sup>8</sup>) berichtet.<sup>9</sup> Vyāsarāya seinerseits, so heisst es darin, gab die Schenkung weiter an 308 Gelehrte, darunter Purandaras Söhne. Dass Vyāsarāya ein Grossgrundbesitzer war, bestätigt auch STOKER (2011), die sich eingehend mit der königlichen Patronage, die Vyāsarāya erhalten hat, auseinandergesetzt hat.<sup>10</sup> Durch solche

<sup>1</sup> S. z.B. SUBBA RAO (1962:103ff.), KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1986:30ff.), KUPPUSWAMY (1989:12ff.), ASP (1992), SARMA (1994:167ff.), RAO (1988), PANCHAPAKESA IYER (2008:93), PURANDARADĀSA (1978) oder RAJA-GOPALAN (1990:212ff.).

<sup>2</sup> SITARAMAIAH (1981:9), s. auch SARMA (1994:167) und BENGGERI (1926-1927:295f.).

<sup>3</sup> Ausführlicher zu Vijayadāsas Legende s. SKR (1985a:7).

<sup>4</sup> Ausführlicher zur Wiederentdeckung von Purandaras Kompositionen durch Vijayadāsa s. u.

<sup>5</sup> PGR (2010:709)

<sup>6</sup> Ausführlicher zur Legende s. u. unter „Purandara und sein Werk aktuell“.

<sup>7</sup> S. SKR (1985a:21ff.).

<sup>8</sup> Laut SKR (1985a:26) ist Vyāsarāya 1441 geboren. Er nennt auch die Angaben von B. Venkobara (ohne Nachweis), der Vyāsarāyas Geburt um 1478 ansetzt. Ich halte mich hier an die Angaben von KUCKERTZ (1996a).

<sup>9</sup> SKR (1985a:5) und JACKSON (1998:69) nennen als Nachweis die Ep. Ind. Vol. 21 S. 139ff. An dieser Stelle findet sich jedoch keine entsprechende Angabe. SKR behauptet (ebd.), dass diese Inschrift die einzige vorhandene Inschrift sei, die Purandaras Namen nennt.

<sup>10</sup> S. STOKER (2011:148ff.).

Schenkungen konnte er für den Unterhalt von Purandaras Familie sorgen. Diese Tatsache ist für die weiterführende Biografie Purandaras nicht unerheblich, denn Purandara reiste viel und war als mittelloser Familienvater auf die Unterstützung durch Dritte angewiesen.

Purandaras Lebenszeit kreuzte sich mit einigen grossen Poeten und Musikern, aus deren Zeugnissen sich historische Hinweise zu Purandaras Leben entnehmen lassen. Kanakadāsa (Kn.: ಕನಕದಾಸ, 1508 – 1609), dessen Kompositionen beinahe vergleichbar populär sind wie jene von Purandara, hielt sich ebenfalls in Vijayanagara auf und war auch Schüler von Purandaras Lehrer Vyāsarāya.<sup>11</sup> Die Legende erzählt, dass dieser Umstand Kanakadāsa und Purandara Freunde werden liess. Doch Kanakadāsa erwähnt Purandara in keiner seiner Kompositionen.<sup>12</sup> In der historischen Aufarbeitung von Purandaras Biografie ist diese Verbindung daher wenig hilfreich. Dem śrīvaiṣṇava-Anhänger und Musiker Taḷḷapāka Annamācārya (Te.: తళ్ళిపాక అన్నమాచార్యులు, 1408 – 1503) begegnete Purandara angeblich mehrere Male.<sup>13</sup> Die beiden Musiker verband die Liebe zu Gott Veṅkaṭeśa in Tirupati (Te.: తిరుపతి), welchem sie viele ihrer Lieder widmeten.<sup>14</sup> Annamācāryas Enkelsohn Taḷḷapāka Cinnayya Tiruveṅkaṭanātha (Te.: తళ్ళిపాక చిన్న తిరువేంకటనాథ, n.d.) soll in der Biografie seines Grossvaters *annamacārya caritamu* (Te.: అన్నమాచార్య చరితము) angeblich von diesen Treffen zwischen den beiden Musikern erzählen. Es ist laut SKR der einzige Nachweis über Purandara durch einen Zeitgenossen.<sup>15</sup>

Trotz dieser schwierigen Quellenlage soll im Folgenden versucht werden, Purandara als historische Person zu skizzieren unter kritischer Beurteilung der vorhandenen Angaben. Purandaradāsa wurde zwischen 1480 und 1484<sup>16</sup> in Purandaragaḍi<sup>17</sup> geboren und starb

<sup>11</sup> Zu Kanakadāsas Werk gibt es eine kritische Edition, s. Nāgaratna, T. N. (2013): Kanakadāsa, kannaḍa se anuvād. Naī dillī: Sāhitya akādemī.

<sup>12</sup> JACKSON vermutet (1998:73), dass Kanakadāsas Lebensdaten nicht stimmen und er nicht jünger, sondern vermutlich älter als Purandara war. Dies würde bedeuten, dass er im Gegensatz zu Purandara bereits ein gestandener Musiker und *dāsa* war, denn «when Kanakadāsa was composing songs, Purandaradāsa was not yet famous as a composer.» SKR (1985a:30) vermutet, dass Kanakadāsa bereits Vyāsarāyas Schüler war, als Purandara zu ihm kam. Im Gegensatz zu Kanaka, nennt Purandara ihn als vorbildlichen *dāsa* in seinem Lied *kanakadāsanamēle* (Kn.: «Über Kanakadāsa»), s. BKS (1965c:88), bei JACKSON (1998:73) fälschlicherweise zitiert als *kanakadāsa namela*. Darin beschreibt Purandara, wie Kanaka von anderen brahmanischen *dāsa* geächtet wurde und wie er Vyāsarāyas Schützling war. BENERI (1926-1927:300) nennt ihn nur einen Zeitgenossen von Purandara und gibt keine Lebensdaten an.

<sup>13</sup> S. JACKSON (1998:69); KUCKERTZ behauptet (1996b:94), dass diese Treffen zwischen Purandara und Annamācāryas Enkel Cinnayya stattgefunden haben.

<sup>14</sup> Einige Lieder von Purandara und Annamācārya ähneln sich und sind beinahe identisch. Die Legende spricht davon, dass beide Musiker nach einem Treffen in Tirupati ein gemeinsames Lied in ihrer jeweiligen Sprache komponiert hätten. MOHAN (2012:30ff.) stellt zwar die Parallelen zwischen ihren Liedern zusammen, Nachweise für ein gemeinsames Lied konnten jedoch keine gefunden werden.

<sup>15</sup> S. SKR (1985a:6). SKR macht keine näheren Angaben zum Werk von Taḷḷapāka Cinnayya Tiruveṅkaṭanātha. Das Werk konnte nicht ermittelt werden.

<sup>16</sup> Sein Geburtsjahr ist unklar und es werden unterschiedliche Angaben gemacht. GVS (n.d.:9) nennt das śaka-Jahr 1402 (nach römischem Kalender 1480). KARMARKAR & KALAMDANI (1939:44), SUBBA RAO (1962:103) und PANCHAPAKESA IYER (2008:93) nennen das Jahr 1484. SKR (1985a:3) nennt als Geburtsjahr von Purandaradāsa 1485. RKS (1999:i), SARMA (1994:167) und BENERI (1926-1927:298) nennen das Jahr 1491. Ich halte mich im Folgenden an die Angaben wie sie in der MGG<sup>4</sup> von KUCKERTZ (1996a:710) gemacht werden.

<sup>17</sup> Über den Geburtsort Purandaras gibt es unterschiedliche Angaben, da der Ort mit dieser Bezeichnung



1564 in Vijayanagara (heutiges Hampi im Bundesstaat Karnataka). Er war Sohn eines reichen Juweliers und hiess mit bürgerlichem Namen Śrīnivāsa Nāṭk<sup>18</sup>. Welcher Herkunft er entstammt, ist unklar. Er wird sowohl als gebürtiger Brahmane beschrieben<sup>19</sup>, als auch als Kaufmann der oberen *vaiśya*-Kaste.<sup>20</sup> Zwischen seinem dreissigsten und vierzigsten Lebensjahr entsagte er allem Reichtum und wurde wahrscheinlich in den *mādhva-sampra-*

---

heute nicht mehr existiert. Manche Autoren, wie NARAYAN (2010:3 [Fn. 2]) oder SKR (1985a:12), nennen das heutige Śimoga. DELEURY (1994:42) spricht von einem Ort namens Purandara in der Nähe von Sāswaḍ. Andere, wie GVS (n.d.:9) oder SARMA (1994:167), nennen Paṇḍharpur als seinen Geburtsort. KARMAKAR & KALAMDANI (1939:25) leiten den Namen Purandaragaḍ von älteren Bezeichnungen wie Paṇḍarigē, Paṇḍharī oder Paṇḍharpur ab. SAMBAMOORTHY (2010:29) und ASP (1992:iii) behaupten ohne Nachweis, Purandaragaḍ liege in der Nähe von Hampi im Distrikt von Bellari. Diese Behauptung konnte nicht bestätigt werden. SKR (1985a:12) identifiziert Purandaragaḍ ebenfalls mit Paṇḍharpur. Er sieht die Verbindung zwischen Purandara und Purandaragaḍ als eine spätere Entwicklung an, die erst hergestellt wurde, nachdem Purandaragaḍ für die *haridāsa* eine wichtige Pilgerstätte wurde. SHARMA setzt sich detailliert mit der Problematik von Purandaras Geburtsort auseinander. Ähnlich wie SKR sieht SHARMA (2008:600) die Ursache der Problematik in der Herstellung einer Verbindung zwischen Purandaras geistlichem Namen und seinem Herkunftsort: «My conclusion is that the name Purandara-Dāsa has nothing to do with the birthplace of the Dāsa.». SHARMA stellt die These auf, dass Purandara aus einem Ort stammt, der unter dem Namen Purandaraghaṭṭa bekannt war, ursprünglich jedoch Kṣemapura hiess, und in der Nähe von Śimoga liegt. Diese These kann mit dem Stand der aktuellen Forschung weder bestätigt noch widerlegt werden. SITARAMAIAH (1981:11) äussert sich ähnlich kritisch, legt sich aber auf keine These fest, wo Purandara herkommen könnte. Es besteht ein Gebiet namens Purandaragaḍ, welches südlich von Puna liegt, heute aber keine Stadt mehr ist. Geblieben ist lediglich eine Festung aus der Zeit der Yādava (12 bis 14. Jh.). Bezüglich dieser Festung hält SHARMA (2008:598) fest:

«Neither the fort nor its neighbourhood is hospitable to any flourishing settlement of a large civil population. It is utterly impossible for any business in jewellery or precious stones such as the Dāsa and his father before him are said to have carried on as their family business [...]».

Was SHARMA hierbei vernachlässigt, ist die Tatsache, dass nicht nur die Festung, sondern der ganze Distrikt «Purandar Taluk» heisst. Es besteht also weiterhin die Möglichkeit, dass Purandaras Name mit seiner Herkunft zusammenhängt, diese aber nicht auf die Bezeichnung einer Stadt zurückzuführen ist, sondern auf den Namen eines ganzen Gebiets. SHARMAS Rückschlüsse, dass eine Festung kein Beweis für eine ehemals florierende Handelsstadt sein kann, ist ebenfalls problematisch. Die Distrikte östlich und südlich um Puna herum dienten nachweislich schon zu Zeiten von Vijayanagara als Transitgebiet für den Handel zwischen den heutigen Bundesstaaten Maharashtra und Karnataka, vgl. SONTHEIMER (1976:13ff. & 148ff.). Purandar Taluk war durchzogen von mindestens einer, wenn nicht mehrerer dieser Handelsrouten (z.B. von Puna nach Phaltan) und daher ideal für eine Handelsfamilie, wie jene von Purandara und dessen Vater. SONTHEIMER (1976:154) bestätigt Phaltan als Sitz der Nāṭks (Purandaras bürgerlicher Familienname) und als altes Handelszentrum.

<sup>18</sup> KARMAKAR & KALAMDANI (1939:27) und BENERI (1926-1927:298) nennen den Namen Sinappā. SARMA (1994:167) und Seshagiri Rao in PURANDARADĀSA (1978:vii) behaupten Purandaras bürgerlicher Name war Kṛṣṇappā.

<sup>19</sup> RKS (1999:i) und SAMBAMOORTHY (2010:29) beschreiben ihn als *mādhva*-Brahmanen. ASP (1992:iii) schliesst sich dieser These an und beschreibt ihn als *mādhva-deśastha*-Brahmane. SHARMA (2008:518) nennt auch die Möglichkeit, dass Purandara ursprünglich ein *smārta*-Brahmane war. SKR (1985a:5 & 25) beschreibt ihn als Brahmanen des *vaśiṣṭa-gotra*, der einem *bhāgavata-vaiṣṇava-sampradāya* angehörte und zum *mādhva*-Brahmanen konvertierte. Seine Herkunft als *vaśiṣṭa-gotra*-Brahmane wird laut SITARAMAIAH (1981:10) von der Inschrift (s. o.) über die Landschenkung an seine Söhne abgeleitet, da dort diese Herkunftangaben gemacht werden.

<sup>20</sup> S. SEETHARAMALAKSHMI (1994:4); SONTHEIMER (1976:152ff.) schildert, wie zur Zeit des Vijayanagara-Reichs die Nāṭks oder Nāyaks in der Umgebung des heutigen Süd-Maharashtra und Nord-Karnataka zu lokalen Fürsten aufstiegen. Es ist durchaus denkbar, dass Purandaras Familie ebenfalls eine solche Entwicklung durchgemacht hat. Es wäre auch ein zusätzliches Argument dafür, in Purandaras geistlichem Namen die Bezeichnung eines Gebiets zu sehen (s. o., Fn. 17), welches in Verbindung steht mit dem Einflussbereich seiner Familie väterlicherseits. SKR (1985a:17) behauptet, Purandaras bürgerlicher Nachname lasse weder auf einen Beruf, noch eine gesellschaftliche Position oder Kaste schliessen.

*dāya* initiiert.<sup>21</sup> In dieser Funktion wanderte er als *vāggeyakāra* umher und wurde bekannt als *haridāsa*.<sup>22</sup> Über sein Leben vor diesem Wandel und die Ereignisse, die ihn zur Abkehr bewogen, sind viele Geschichten im Umlauf, doch es bestehen Zweifel über ihre Richtigkeit.<sup>23</sup> Verantwortlich für die Abkehr vom Leben als reicher Handelsmann hin zu jenem eines asketischen *vāggeyakāra* war angeblich seine Frau Sarasvatī<sup>24</sup>, welcher er im Lied *adadella olitye ayitu* (Kn.: «Alles, was geschehen ist, ist erfreulich») dafür dankt, sie rühmt und ihre Familie segnet.<sup>25</sup>

Informationen über seine Zeit nach der Abkehr vom weltlichen Leben kann man seinen Liedern entnehmen, in welchen viele autobiografische Aussagen enthalten sind. Als Geistlicher brauchte Śrīnīvāsa einen kompetenten Lehrer und wurde Schüler des *mādhva*-Führers (*tīrtha*) Vyāsarāya, der den Novizen in alle nötigen Disziplinen und Prinzipien des *dāsa*-tums einweihte und ihm den geistlichen Namen «Purandara-Viṭhala» gab.<sup>26</sup> Wie Purandara unter die Obhut Vyāsarāyas gelangte, ist unklar<sup>27</sup>, die Lehrer-Schüler-Beziehung wird jedoch von beiden bestätigt. Nicht nur Purandara huldigt in seinen Liedern seinem Lehrer<sup>28</sup>, auch sein

<sup>21</sup> SARMA (1994:168) und PANCHAPAKESA IYER (2008:93) setzen Purandaras Initiation (*dīkṣā*) in den *mādhva-sampradāya* um 1525 an. SKR (1985a:5) behauptet, dass Purandara seine *dīkṣā* im Jahr 1526 bekommen hat. Gleichzeitig behauptet er an anderer Stelle (1985a:29), dass, wenn die Angaben der Schenkung in der Inschrift (s. o., Fn. 9) stimmen, Purandara mindestens seit 1520 Vyāsarāyas Schüler gewesen sein muss. DELEURY behauptet (1994:42) sogar, dass dieses Verhältnis bereits Anfangs des 16. Jh. begann. KUCKERTZ (1996a:711) und SAMBAMOORTHY (2010:32) sprechen vom vierzigsten Lebensjahr. Gleichzeitig nennt SAMBAMOORTHY (2010:31) denselben Nachweis wie SEETHARAMALAKSHMI (1994:3), in welchem Purandara im Lied *mōsahōdenalla* (Kn.: «Wie war ich doch geblendet») davon schreibt, dreissig Jahre verschwendet zu haben, ehe er sich den Füßen von Hari widmete («*yauvanadalli śrīhari pādanambide, mūvattu varṣa mohābdihiyalli biddu*»). BKS (1964a:19 & 72) führt zwei Lieder mit dem genannten Titel auf, wovon keines diese Textstelle enthält.

<sup>22</sup> Ausführlicher zu Purandara als *mādhva* und *haridāsa* s. u.

<sup>23</sup> S. SKR (1985a:15ff.), SHARMA (2000:518) & JACKSON (1998:70); Dass Purandara sich von einem weltlichen Leben abwandte, interpretieren manche Autoren, wie z.B. SEETHARAMALAKSHMI (1994:17), aus dem Inhalt seiner Lieder wie *kāgada barṇdide* (Kn.: «Ein Brief ist gekommen»), in welchen er die weltliche Entscheidung als tugendhaften Lebensstil bezeichnet. Ausführlicher dazu s. u. im Textkommentar von *kāgada barṇdide*. Zur überlieferten Legende und wie sie diese Abkehr erzählt, s. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell».

<sup>24</sup> RKS (1999:i) behauptet fälschlicherweise, dies sei der Name von Purandaras Mutter gewesen.

<sup>25</sup> S. SKR (1985a:89) oder BKS (1965c:78).

<sup>26</sup> Vgl. SHARMA (2000:295), JACKSON (1998:71), KRISHNA RAO (1966:112) und KUPPUSWAMY (1989:14); SEETHARAMALAKSHMI (1994:3) behauptet ohne Nachweis, dass dieser Ausbildung ein zwölfjähriger Aufenthalt in Pandharpur vorausging. Auch SKR (1985a:12) erwähnt dies, geht jedoch nicht näher darauf ein.

<sup>27</sup> Vgl. SKR (1985a:26); KRISHNA RAO (1966:113) erwähnt dazu einer weiteren Legende.

<sup>28</sup> S. bei SKR (1985a:7) die *suḷādi*-Komposition *vyāsarāyara caraṇakamaldarśana* (Kn.: «Göttliche Schau des lotusfüssigen Vyāsarāya»).

Lehrer Vyāsarāya hinterliess ein Stück, welches Purandara als idealen *dāsa* lobt.<sup>29</sup> Purandara-Viṭhala<sup>30</sup>, bzw. Purandaradāsa, verbrachte sein Leben fortan damit, die Madhva-Lehre<sup>31</sup> zu verbreiten und Lieder zu komponieren. Seinen geistlichen Namen nutzte er als *aṅkitanāma* (Pseudonym)<sup>32</sup>, um seine Kompositionen zu kennzeichnen. Über seine musikalische Ausbildung, die seinem musischen Schaffen vorauszusetzen ist, ist nichts bekannt<sup>33</sup>:

«Purandara's knowledge of the technique of music and dance and of tala, laya and Raga was the outcome of a long period of training and it is not clear as to who were the masters of these fine arts, to take kindly to Purandara and give him the basic notions of the great branches of knowledge.»<sup>34</sup>

Purandara benutzt in verschiedenen Liedern termini technici der südindischen Musiktheorie<sup>35</sup>, welche zeigen, dass er über eine entsprechende Ausbildung verfügt haben muss.<sup>36</sup> Mit grosser Wahrscheinlichkeit entsprang seine Tätigkeit als Musiker und Sänger neben seiner religiösen Orientierung aber auch einer täglichen Notwendigkeit, Almosen für sich und seine Familie zu sammeln. Purandara hatte vier Söhne, die vermutlich seine Schüler waren<sup>37</sup> und der Legende nach seine Kompositionen weitertrugen.<sup>38</sup> Über seine Söhne ist kaum etwas bekannt.<sup>39</sup> Über andere Schüler ist ebenfalls kaum etwas bekannt<sup>40</sup>, ausser über einen gewissen Appaṇṇa Bhāgavatar, der ihn auf verschiedenen Pilgerreisen begleitet haben soll.<sup>41</sup>

<sup>29</sup> S. bei PGR (2010:709) oder SKR (1985a:59) die Komposition *dāsareṁdare puraṁdaradāsa* (Kn.: «Dāsa-Sein heisst Purandaradāsa zu sein»).

<sup>30</sup> Da alle *dāsa* Anhänger des Viṭhala von Pandharpur waren, war der Name der Gottheit bei den meisten auch Teil ihres geistlichen Namens (*aṅkitanāma*). Ausnahmen sind z.B. Kanakadāsa, dessen *aṅkitanāma* «Kāginele-Ādikeśava» ist.

<sup>31</sup> Ausführlicher zu Madhva s. u.

<sup>32</sup> Ausführlicher zur Signatur eines Stücks mittels einem Pseudonym des Dichters (*vāggeyakāra-mudra*), s. SAMBAMOORTHY (2006:183ff.).

<sup>33</sup> SEETHARAMALAKSHMI (1994:88ff.) widmet der Darstellung von Purandaras musikalischen Kenntnissen beinahe ein ganzes Kapitel. Ihre Ausführungen bringen aber keine neuen Erkenntnisse und ihre Thesen sind eher spekulativ. Ihre Interpretation des Lieds *keḷano hari* (Kn.: «Hari hört nicht»), die sie in diesem Zusammenhang als Nachweis für ihre Thesen anbringt, ist m. E. falsch, da sie den Argumentationsstandpunkt von Purandara in diesem Stück missinterpretiert (s. dazu im Liedkommentar von *keḷano hari*).

<sup>34</sup> KRISHNA RAO (1966:112)

<sup>35</sup> Z.B. im Lied *keḷano hari* (s. im Liedkommentar von *keḷano hari*).

<sup>36</sup> S. SITARAMAIAH (1981:13).

<sup>37</sup> SKR (1985a:5) spricht von 3 Söhnen, wobei er sich dabei auf die Aussage der Inschrift (s. o., Fn. 9) bezieht. SEETHARAMALAKSHMI (1994:3), SAMBAMOORTHY (2010:32), SUBBA RAO (1962:103) und ASP (1992:iv) sprechen von einer Tochter und vier Söhnen, welche sich ebenfalls dem *dāsa*-tum widmeten. Seine Söhne hiessen laut RKS (1999:v) Varadappa, Gururāya, Abhinavappa und Gurumādhvarāya. KARMAKAR & KALAM-DANI (1939:49) benennen die Söhne als Varadappā, Gurappā, Abhinavappā, Madhvapati und bestätigen ihre Mitgliedschaft im *dāsakūṭa* (Kn.: «Bruderschaft der Diener»; ausführlicher dazu s. u.). Ähnliche Angaben macht ASP (1992:iv). DELEURY (1994:42) nennt ebenfalls die vier Namen, spricht aber nicht von Purandaras Söhnen, sondern von seinen Schülern. Purandaras Tochter hiess laut SAMBAMOORTHY (ebd.) und ASP (ebd.) Rukminī Bāī. Sie wird von anderen Autoren aber nicht erwähnt.

<sup>38</sup> Mehr zur Überlieferung seiner Lieder und zur These, seine Söhne hätten seine Lieder tradiert, s. u.

<sup>39</sup> S. THIELEMANN (1999:78).

<sup>40</sup> S. KUCKERTZ (1994:277).

<sup>41</sup> Purandara erwähnt ihn in der Komposition *eṁdappi koṁbe raṁgayya ninna*, s. BKS (1965c:87). Es gibt über ihn auch eine Legende, s. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell». RKS (1999:v) führt als Schüler einen Dāsappa auf und gibt ohne Nachweise einen ganzen weiterführenden Schülerstammbaum an.

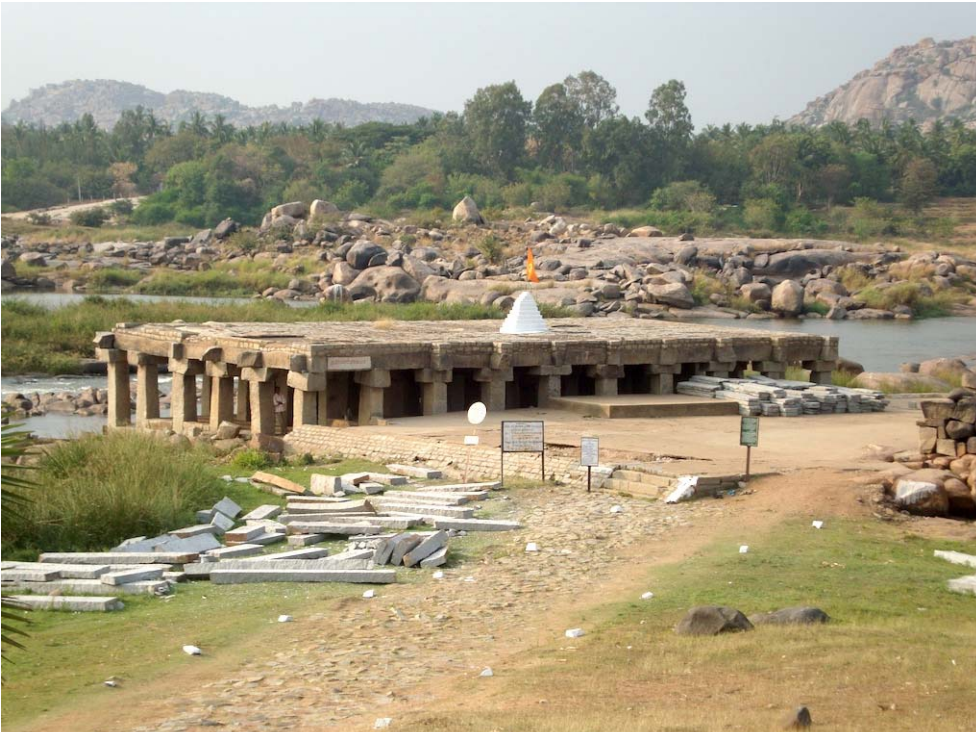


Abb. 3: Sicht auf das Purandara-manṭap (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

Über seinen Wohnort nach der Initiation durch Vyāsarāya sind unterschiedliche Angaben im Umlauf. Spätere *haridāsa* wie Vijayadāsa und Jagannāthadāsa (Kn.: ಜಗನ್ನಾಥದಾಸ, 1728 – 1809) erzählen in ihren Liedern, wie Purandara nach seiner Initiation durch Vyāsarāya begann, Lieder zu komponieren und fortan als Bettelmönch mit

seiner Familie umher reiste.<sup>42</sup> Seine Lieder über viele verschiedene Pilgerorte belegen, dass Purandara tatsächlich viel gereist sein muss<sup>43</sup>, was den Aussagen von VARTHEMA (1470 – 1517) zufolge durchaus möglich war.<sup>44</sup> Purandara hielt sich an bestimmten Pilgerorten längere Zeit auf, dazu gehört z.B. Tirupati, welcher bereits vor seiner Geburt ein grosser Pilgerort war. Er verbrachte viel Zeit in diesem beliebten Tempel und widmete der Tempelgottheit Veṅkaṭeśa zahlreiche Lieder. Wie viel Zeit er an seinem Hauptwohnsitz in Vijayanagara verbrachte und in welchen Jahren er dort anwesend war, ist nicht bekannt.<sup>45</sup> Seinen Lebensabend verbrachte Purandara höchst wahrscheinlich in der Hauptstadt von Vijayanagara. Hinweis dafür ist eine offene Säulenhalle namens Purandara-manṭap, nahe dem Viṭhala-Tempel im historischen Hampi, am Flussufer der Tungabhadra (Kn.: ತುಂಗಭದ್ರ, *tuṅgabhadrā*). In dieser Halle, die der König von Vijayanagara für Purandara gebaut haben

<sup>42</sup> S. PGR (2010:709) in Vijayadāsas Komposition *bēsarade bhajisiro puraṁdara* oder s. PGR (2010:711) in Jagannāthadāsas Komposition *dāsarāyā puraṁdaradāsarāya* (Kn.: «Der König der *dāsa* ist König Purandaradāsa»).

<sup>43</sup> Ausführlicher dazu s. im Liedkommentar von *āriḡe vadhuvāde* (Kn.: «Wessen Braut bist Du?»). SAMBAMOORTHY (2010:32) behauptet, dass Purandara den Subkontinent dreimal durchquert hat.

<sup>44</sup> VARTHEMA war ein italienischer Reisender in Vijayanagara um 1505 und berichtete: «In diesem Reich kann man gefahrlos überall hingehen, aber hüten sollte man sich vor einigen Löwen, die am Wege lauern.», VARTHEMA & REICHERT (1996:146); THOMAS (1985:24) berichtet davon, dass Pilgerfahrten in Vijayanagara als politisches Mittel vom König gezielt gefördert wurden.

<sup>45</sup> KRISHNA RAO (1966:113) spricht von vierzig Jahren, die Purandara in der Stadt Vijayanagara gelebt haben soll. THIELEMANN (1999:236) zitiert KUCKERTZ (1994:277) und behauptet, dass Purandara die Stadt Vijayanagara nach Kṛṣṇadēvarāyas Tod um 1429 für seine Reisen verlassen hätte, weil das kulturelle Leben durch die politischen Machtkämpfe um die Nachfolge des Königs gestört war. SKR (1985a:29) behauptet, dass Purandara erst nach Vyāsarāyas Tod um 1539 mit den Reisen begonnen hat.

soll<sup>46</sup>, erlangte Purandara angeblich am 2. Januar 1564 *samādhī* und starb.<sup>47</sup>

Zahlreiche Werke behandeln Purandara im Kontext seiner religiös-philosophischen Bedeutung als *haridāsa*. Die Umfänge dieser Beiträge variieren. In der *Encyclopaedia of Indian Literature* wird Purandaras Beitrag zur Popularisierung der kanaresischen Sprache und zur Verbreitung der *dvaita*-Philosophie in den Vordergrund gerückt.<sup>48</sup> R. D. RANADE<sup>49</sup> (Kn.: ರಾಮಚಂದ್ರ ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ರಾನಡೆ, 1886 – 1957) oder S. K. RAMACHANDRA RAO<sup>50</sup> [Ramacandra-rāv] (Kn.: ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಕೃಷ್ಣ ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, 1933 –) konzentrieren sich auf Purandaras philosophische Aussagen und deren Einbettung in die viṣṇuitische *bhakti*-Tradition in Karnataka. Andere Autoren beschäftigen sich mit Purandaras Rolle in der *haridāsa*-Bewegung<sup>51</sup>, darunter B. N. K. SHARMA<sup>52</sup> (Kn.: ಬಿ. ಎನ್. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಶರ್ಮ, 1909 – 2005), K. T. PANDURANGI<sup>53</sup> (Kn.: ಕೆ. ಟಿ. ಪಾಂಡುರಂಗಿ, 1918 – 2017), KARMARKAR (Mr.: ಕರ್ಮ-ರಕರ್, 1893 – 1965) & KALAMDANI<sup>54</sup> (n.d.) oder G. KUPPUSWAMY (Ta.: கௌரி குப்புசாமி, 1933 –) und M. HARIHARAN<sup>55</sup> (Ta.: முத்துசுவாமி அரிஅரன், n.d.). Im Folgenden soll daher der Einflussbereich des *mādhva-sampradāya* dargestellt und Purandaras Wirken darin kontextualisiert werden.

Purandara schloss sich nach seiner Abkehr vom weltlichen Leben dem *mādhva-sampradāya* an und wurde Schüler von Vyāsarāya.<sup>56</sup> Warum er sich für diese Glaubensrichtung entschieden hat, ist nicht bekannt.<sup>57</sup> Es ist auch nicht bekannt, ob Purandara bereits als Juwelier Verbindungen zu Angehörigen dieses *sampradāya* pflegte. Aufgrund der Hochachtung, die Vyāsarāya und Purandara in ihren Liedern füreinander aussprechen, scheint die Vermutung naheliegend, dass sich Purandara bei dieser Wahl weniger für den *sampradāya* als vielmehr für den Lehrer Vyāsarāya entschieden hat. Vyāsarāya war eine öffentliche Person, ein einflussreicher Mann und Lehrer sowie enger Verbündeter der orthodoxen *vaiṣṇava*-Könige Kṛṣṇadēvarāya und Acyutarāya (Kn.: ಅಚ್ಯುತರಾಯ, regn. 1529 – 1542).<sup>58</sup> Für

<sup>46</sup> S. BENERI (1926-1927:299).

<sup>47</sup> Ausführlicher zum Todesdatum von Purandara s. SKR (1985a:31ff.).

<sup>48</sup> S. VARADARAJA RAO (2001:883 & 2007:3464).

<sup>49</sup> RANADE (1970)

<sup>50</sup> RAMACHANDRA RAO (1996)

<sup>51</sup> Hierzu gehören G. SRINIVASANS *The Haridasas of Karnataka* (1972) und V. SITARAMAIAHS *Purandara and Haridasa Movement* (1966), welche beide zurzeit im Buchhandel nicht erhältlich sind.

<sup>52</sup> SHARMA (1963)

<sup>53</sup> PANDURANGI (1964)

<sup>54</sup> KARMARKAR & KALAMDANI (1939)

<sup>55</sup> KUPPUSWAMY (1989:7ff.)

<sup>56</sup> Ausführlicher zur Biografie Vyāsarāyas s. BENERI (1926-1927:297f.).

<sup>57</sup> Es ist nicht erwiesen, ob Purandara von Geburt her ein *mādhva*-Brahmane war, s. o.

<sup>58</sup> Vyāsarāya soll durch König Sāluva Narasiṃha (Kn.: ಸಾಲುವ ನರಸಿಂಹ, regn. 1485 – 1491/1495) an den königlichen Hof gerufen worden sein. Dieser soll davor durch Śrīpādarāya (Kn.: ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ, 1404 – 1502) mit den *haridāsa* in Kontakt gekommen sein, woraufhin er die permanente Anwesenheit eines *mādhva*-Vertreters in Vijayanagara wünschte, s. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:52) und STOKER (2011:132). Während der Regentschaft von König Kṛṣṇadēvarāya verfügte Vyāsarāya über eine starke Präsenz im höfischen Geschehen. Wie sich sein Einfluss genau definiert, ist noch nicht abschliessend geklärt, s. STOKER (2011:132ff.). König Kṛṣṇadēvarāya gehörte trotzdem nicht der *mādhva*-Gemeinschaft an, sondern war *śrī-vaiṣṇava*, s. SKR (1985a:26) und STOKER (2011:145ff.). Seine Religiosität soll wiederholt in Tempel-Inschrif-

eine kurze Zeit verhalf er der Lehre Madhvācāryas (Kn.: ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು, 1238 – 1317)<sup>59</sup> zu grosser Popularität im Vijayanagara-Reich.<sup>60</sup> Purandara muss durch seine vielen Reisen als Juwelier nach Vijayanagara bereits auf Vyāsarāya aufmerksam geworden sein und suchte ihn als Novize vermutlich gezielt auf.<sup>61</sup> Vyāsarāya, oder Vyāsatīrtha, war Schüler von Śrīpādarāya (Kn.: ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ, 1404 – 1502) und verstand es, die Ideologien des *dvaita-vedānta* so weiterzuentwickeln, dass er eine Art orthodoxen Liberalismus<sup>62</sup> propagierte:

«Vyāsatīrtha showed his followers that they must broaden their outlook and widen the range of their studies and thereby rehabilitate their systems, in the light of the critical and comparative study of contemporary thought [...]»<sup>63</sup>

Vyāsarāya stand unter Kṛṣṇadēvarāyas und später auch Acyutarāyas Patronage, und der *mādhva-sampradāya* konnte seinen Einfluss im Vijayanagara-Reich und der kanaresischen Literatur vor allem während der Regentschaft dieser Könige festigen.<sup>64</sup> Vyāsarāya nutzte

---

ten belegt sein, die von seinen zahlreichen Besuchen und grosszügigen Spenden an Tempel berichten, s. NILAKANTA SASTRI (1966:280ff.) und STOKER (2011:146ff.). Die Religiösität von König Kṛṣṇadēvarāya und König Acyutarāya trug dazu bei, dass sich das Reich zur viṣṇuitischen Hochburg entwickelte. Dies spiegelte sich nicht zuletzt in der Errichtung der grossen Tempelanlagen für Viṭhala und Kṛṣṇa in der Hauptstadt wieder (mehr zu den verschiedenen Götter-Kulten im Vijayanagara-Reich s. u. unter «Historischer Hintergrund der Lieder»). Der Viṭhala-Tempel in Vijayanagara gewann an solcher Bedeutung, dass er sogar den grossen Virūpākṣa-Tempel im letzten Vierteljahrhundert der Tuḷuva-Dynastie (1506 – 1570) überschattete, s. VERGHESE (1995:54) und STOKER (ebd.). S. dazu auch den Liedkommentar von *āṛige vadhuvāde*. Mit ihren Spenden an viṣṇuitische Tempel und weitreichenden Pilgerreisen zu denselben förderten Kṛṣṇadēvarāya und Acyutarāya alles, was der Popularisierung des Viṣṇuismus' diente, s. THOMAS (1985:25), VERGHESE (1995:114), SHARMA (2008:347) und STOKER (ebd.).

<sup>59</sup> Madhva gehörte neben Rāmānuja (Ta.: இராமானுஜர், 1017 – 1137) zu den wichtigsten Theologen und Philosophen der *bhakti*-Tradition Südindiens. Über Madhvācāryas Leben ist nur wenig bekannt, s. SARMA (2010). Anhaltspunkte geben unter anderem die Hagiographie Sumadhavavijaya, die einer seiner Anhänger verfasst hat, und Inschriften sowie Protokolle, die im Kloster von Udupi gefunden wurden. Madhvācārya wurde schon mit frühen Jahren zum *saṁnyāsin* (Asket) und war ursprünglich ausgebildet im damals vorherrschenden *sampradāya* des *advaita* von Śaṅkarācārya. Durch sein Studium unter verschiedenen Lehrern und ausgedehnten Reisen in ganz Indien entwickelte er eine neue dualistische Lehre, die hauptsächlich auf dem Bhāgavatapurāṇa basiert und daher auch die «Lehre des Bhāgavatadharma» genannt wird. Madhva etablierte seinen *sampradāya* in Udupi, institutionalisierte seine Schule in acht Klöstern (*aṣṭamaṭha*) und legte damit den Grundstein für die Entstehung einer überregionalen *mādhva*-Gemeinschaft. Seine Werke umfassen 37 Abhandlungen, darunter eine reiche Ansammlung von Kommentaren zur Bhagavadgītā, dem Bhāgavatapurāṇa, dem Brahmasūtra und zehn Upaniṣaden. Allein zum Brahmasūtra hat er vier verschiedene Kommentare verfasst, was auf dessen zentrale Bedeutung innerhalb seiner Lehre hinweist. Des Weiteren schrieb er kurze Abhandlungen im Gebiet der Epistemologie, der Ontologie und der Schlussfolgerung. Zu letzterem gehört eines seiner bekanntesten Werke namens Viṣṇutattva(vi)nirṇaya. Neben philosophischen Lehrschriften verfasste er auch eine kleinere Gruppe von poetischen Texten wie das Dvādaśastotra. s. SARMA (2010:393).

<sup>60</sup> Die viṣṇuitischen *sampradāya* zu jener Zeit waren die *śrīvaiṣṇava*, begründet von Rāmānujācārya, und die Anhänger des *dvaita-vedānta*, begründet von Madhvācārya. Die *śrīvaiṣṇava* waren die grössere Gemeinschaft, dominierten die Tempelanlagen und deren administrative Ämter, koexistierten aber friedlich mit den *mādhva*, s. VERGHESE (1995:58f.) und STOKER (2011:145ff.). Die religiösen Stätten der *mādhva* und der *śrīvaiṣṇava* schliessen sich gegenseitig nicht aus. Es gibt keinen Anlass anzuzweifeln, dass die *mādhva*-Anhänger die gleichen Tempel wie die Anhänger Rāmānujas für ihre Zwecke in Anspruch nahmen. S. u. unter «Historischer Hintergrund der Lieder» sowie im Liedkommentar *āṛige vadhuvāde*.

<sup>61</sup> Diese Vermutung bestätigt auch SITARAMAIAH (1981:19).

<sup>62</sup> S. Einleitung, Fn. 11.

<sup>63</sup> SHARMA (2008:347)

<sup>64</sup> S. NILAKANTA SASTRI (1966:404) und SHARMA (2008:347); Zu Vyāsarāyas Einfluss am Königshaus und wie dieser genau zu definieren ist s. STOKER (2011:132ff.).

seinen Einfluss, um die Basis des vergleichbar kleinen *sampradāya* durch Zuwachs an Anhängern zu stärken<sup>65</sup>, aber auch um den *sampradāya* insgesamt strategisch zu etablieren:

«[...] if Vyāsātīrtha's polemics against other sects' doctrines were an attempt to gain greater prominence for *mādhvaism* at the Vijayanagara court, they were also part of a much broader strategy. Evidently, Vyāsātīrtha was not content merely to demonstrate his sect's intellectual superiority by composing learned critiques of rival Vedānta schools. He also promoted his sect's position through other religious activities that, presumably, would have garnered wider attention. These activities included the founding of monasteries, the installation of icons and *maṇḍapas* (covered porches) at significant temples, the authoring of vernacular devotional songs, and the patronage of public works such as irrigation projects to benefit temple worship.»<sup>66</sup>

Für Purandaras Wirken war vor allem Vyāsarāya's Förderung einheimischer Sprachen entscheidend. Dieses Engagement zeigte sich unter anderem darin, dass die *mādhva*-Gelehrten daran arbeiteten, die bestehende Sanskrit-Literatur in die kanaresische Sprache zu übersetzen und zu kommentieren.<sup>67</sup> Zum anderen förderte Vyāsarāya gezielt die Praxis der *haridāsa*, die zu seiner Zeit innerhalb des *mādhva-sampradāya* als eigenständige Gruppe von Wanderpredigern und Musikern, sogenannten *vāggeyakāra*, bereits seit über 100 Jahren bestanden.<sup>68</sup> Der Beginn und die Geschichte dieser Gruppierung liegt im Dunkeln, denn zum einen wurde ihre Ideologie des Bhāgavatapurāṇa traditionsübergreifend befolgt<sup>69</sup>, zum anderen sind die Grenzen zwischen überlieferten Legenden und historischen Fakten nicht mehr erkennbar:

«It was only some western scholars like Dr. Kittel and Rice that brought to light some facts about the History of *Dāsakūṭa*<sup>70</sup>. But after them the subject is left to its own fate, and the serious difficulties, which any scholar working in this field is confronted with at

---

<sup>65</sup> Die Gemeinschaft der *mādhva* war auch unter Vyāsarāya, trotz der grossen Popularität, zahlenmässig eher klein. Der *mādhva-sampradāya* war eine hauptsächlich brahmanische Glaubensgemeinschaft, was an den Geschichten rund um Purandaras Zeitgenossen Kanakadāsa ersichtlich wird, der als Nicht-Brahmane mit grossen Akzeptanz-Schwierigkeiten in *mādhva*-Kreisen zu kämpfen hatte. Dies muss auch die Erklärung sein, warum die Bewegung nie zu einer vergleichbaren Grösse anwuchs wie andere Glaubensgemeinschaften, die zu ihrer Blütezeit regelrechte Massenbewegungen waren. Die Lehre Madhvas sprach vor allem Brahmanen an, die eine Lockerung der sozialen und rituellen Fesseln suchten, ohne die Orthodoxie zu verletzen. Madhvas Auslegung der Schriften brach aus bestehenden Institutionen nicht aus, sondern modifizierte sie, vgl. IYENGAR (1991:37) und MOKASHI-PUNEKAR (2006:205). Dass die daraus resultierende dogmatische, aber gleichzeitig gesellschaftskritische Haltung der *dāsa* nicht ganz unproblematisch war, zeigt die Beschreibung von BENGARI (1926-1927:299), der Purandara als einen beschreibt, der eine «biased opinion about lower classes» hatte.

<sup>66</sup> STOKER (2011:131)

<sup>67</sup> Diese Arbeit trieb den Übergang vom mittelalterlichen zum modernen Kannada voran, welcher mit der *vacana*-Dichtung bereits begonnen hatte, s. u. unter «Historischer Hintergrund der Lieder» und NILAKANTA SASTRI (1966:403). Zu den wichtigsten Sanskrit-Werken, die in dieser Zeit ins Kanaresische übersetzt wurden, gehören Teile des Mahābhārata, das Rāmāyaṇa und das Bhāgavatapurāṇa, s. RICE (1982:78f.).

<sup>68</sup> KUPPUSWAMY (1989:11) sprechen von 200 bekannten *haridāsa*, darunter auch drei weibliche *vāggeyakārī*.

<sup>69</sup> S. KRISHNA RAO (1966:8).

<sup>70</sup> S. u. Die Begriffe *haridāsa*, *dāsakūṭa* und *bhakti-pantha* werden oft als Synonyme verwendet, s. BENGARI (1926-1927:293).



every step, supports the same facts.»<sup>71</sup>

Der erste bekannte *haridāsa* war Naraharītīrtha (Kn.: ನರಹರಿತೀರ್ಥ, fl. 1246 – 1333<sup>72</sup>), welcher seinerseits ein direkter Schüler Madhvas gewesen sein soll.<sup>73</sup> Śrīpādarāya, Vyāsarāyas Lehrer, war ein weiterer *mādhva*-Gelehrter, der als *haridāsa* wirkte und von welchem einige lyrische Stücke überliefert sind.<sup>74</sup>

Auch wenn die Nachweise dafür sehr vage sind, scheint es, als ob Vyāsarāya im Zuge seiner Propaganda für den *mādhva-sampradāya* die *haridāsa* instrumentalisierte, um für eine grössere Popularität des *sampradāya* unter der Bevölkerung zu sorgen<sup>75</sup>: «there is evidence indicating that Vyāsātīrtha made efforts to cultivate other forms of popular devotionalism perhaps in an attempt to bolster support for his sect.»<sup>76</sup> Man unterschied zwei Gruppen innerhalb des *mādhva-sampradāya*, welche denselben theologischen und ideologischen Hintergrund teilten, deren Unterschied sich aber in der daraus folgenden Praxis ergab.<sup>77</sup> Die Anhänger des *vyāsakūṭa* (Kn.: «Bruderschaft der Verbreitung/des Vyāsa»<sup>78</sup>) setzten sich mit den theologischen und metaphysischen Interpretationen der Schriften auseinander und hielten diese in Sanskrit-Kommentaren zu den entsprechenden Werken fest. Die Mitglieder dieser Gruppierung konzentrierten sich auf Lehre und Literatur und verfolgten den Auftrag, die *mādhva*-Philosophie in den Gelehrtenkreisen in Umlauf zu bringen. Die Anhänger, die dem *dāsakūṭa* (Kn.: «Bruderschaft der Diener») angehörig waren, komponierten Lieder und Gedichte in der lokalen Sprache Kannada und versuchten damit, das Gedankengut ihres Begründers den Menschen näher zu bringen. Dieser Zweig bestand hauptsächlich aus umherwandernden *vāggeyakāra*, die *haridāsa* genannt wurden. Die Mitglieder des *dāsakūṭa* mischten sich unter das Volk und betrieben Propaganda auf der Strasse.<sup>79</sup> Im Zentrum der

<sup>71</sup> BENERI (1926-1927:293)

<sup>72</sup> Seine genauen Lebensdaten sind nicht auffindbar. Nach SKR (1985a:34) war er zwischen 1264 und 1293 in Kalinga. Nach KARMARKAR & KALAMDANI (1939:27) war er von 1292 bis 1299 Abt.

<sup>73</sup> S. VERGHESE (1995:113), MOKASHI-PUNEKAR (2006:204), SHARMA (2008:516) und NARAYANA PRASAD (1996:166); KARMARKAR & KALAMDANI (1939:27) haben einen Stammbaum der *haridāsa* erstellt, beginnend bei Naraharītīrtha bis ins 20. Jh. SATHYANARAYANA (1988:vi-vii) und SKR (1985a:34) zweifeln daran, dass Naraharītīrtha Lieder komponierte. Ihnen zufolge beginnt die Tradition der liedermachenden *mādhva*-Mönche erst mit Śrīpādarāya. SKR (1985a:35) nennt als Nachweis einen Śloka, der die Gründer und Wegbereiter der *haridāsa* nennt, worin Naraharītīrtha keine Erwähnung findet. KUPPUSWAMY (1989:12) unterteilt die *haridāsa* in drei Gruppen, abhängig davon, welche Art von Werke sie produzierten und für welches Zielpublikum es gedacht war. Naraharītīrtha findet in dieser Aufstellung keine Erwähnung.

<sup>74</sup> S. NARAYANA PRASAD (1996:167); Zum musikalischen Hintergrund von Śrīpādarāya s. SATHYANARAYANA (1988:8ff.).

<sup>75</sup> Auch Vyāsarāya war Komponist und Musiker. Ausführlich dazu s. SATHYANARAYANA (1988:42ff.).

<sup>76</sup> STOKER (2011:149); SKR (1985a:34) spricht ebenfalls von Vyāsarāyas Bemühen, die *haridāsa* noch besser zu etablieren. Seiner Ansicht nach gelang das jedoch erst mit Vijayadāsa.

<sup>77</sup> S. KARMARKAR & KALAMDANI (1939:42).

<sup>78</sup> Die Übersetzung ist nicht eindeutig zuweisbar. BENERI (1926-1927:295) begründet den Namen damit, dass der *vyāsakūṭa* von Vyāsarāya begründet wurde. Nachweise dazu gibt es jedoch nicht.

<sup>79</sup> NARAYANA PRASAD (1996:167); KARMARKAR & KALAMDANI (1939:9f), KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1986:28 & 1989:9) und SKR (1985a:37) behaupten, dass die Bezeichnungen und Definitionen von *dāsakūṭa* und *vyāsakūṭa* sich erst nachträglich herausbildeten und nicht älter als 130 Jahre sind. Ursprünglich hätte nur eine Unterscheidung zwischen den zölibatären *mādhva*-Mönchen und jenen Anhängern bestanden, die im Stil von Purandara in einer Familie lebten und wirkten. Eine exakte Definition oder Abgrenzung der zwei Gruppen ist jedoch nicht vorhanden. SKR (ebd.) behauptet, dass der *dāsakūṭa* und *vyāsakūṭa* aus sich rivalisierenden Parteien innerhalb desselben Ordens entstanden sind.



*haridāsa*-Praxis stand der Ausdruck von *hari-bhakti*, die Hingabe für Gott Hari als höchste Gottheit. Ihre Kompositionen sind eine Kombination aus Musik und Dichtung und unterscheiden sich hauptsächlich im Inhalt und im Zweck. Die Lieder können grob in Gebete, biografische Lieder, narrative Lieder, philosophische Lieder, geistliche Lieder und Lieder mit moralischer oder ethischer Thematik eingeteilt werden.<sup>80</sup> Musik und Dichtung waren Kommunikationsmittel, um mit Gott in Verbindung zu treten:

«[...] the Haridāsas experience God as a loving Being. Believed to be directly involved with mankind, God is seen as someone who is always ready to communicate with every human being who is prepared to make a beginning.»<sup>81</sup>

Verschiedene Poesieformen wurden benutzt, um diese Lieder festzuhalten: *pada*, *suḷādi*, *ugābhōga*, *tatvasuvāli*, *śloka*, *kanda*, *vacana*, *gaḍya*, *śṭṣapadya*, *vṛtta*, *dvipadi*, *tripadi*, *caupadi*, *ṣaṭpadi*, *aṣṭapadi*, *ragale*, *yālapada* und viele mehr.<sup>82</sup> Die Erscheinung der *haridāsa* glich der von Mönchen, wobei sie zusätzlich noch mit Musikinstrumenten ausgestattet waren:

«A typical saint-singer (bhāgavatar) wore a turban and had a pot suspended from his body for collecting food alms. With his right hand he played a small string instrument, a drone (tambūrā), and with his left hand a pair of wooden clappers (cipla) for rhythm.»<sup>83</sup>

Purandaras Werke wurden wahrscheinlich in diesem Forum umhergereicht und gesungen oder rezitiert. Diese Annahme basiert auf dem grossen Bekanntheitsgrad seiner Lieder, wonach er seine Kompositionen nicht alleine verbreitete, sondern auch von der Hilfe anderer umherreisenden *dāsa* profitierte. Ausserdem war Purandara als Vyāsarāyas Vorzeigeschüler vermutlich das Zentrum dieses Forums. Diese Wichtigkeit verhalf seinen Liedern zu einer entsprechend breiten Streuung in der Bevölkerung.

---

<sup>80</sup> S. NARAYANA PRASAD (1996:170); Zu den Liedgattungen, die in dieser Arbeit behandelt werden s. u.

<sup>81</sup> PESCH (1999:16)

<sup>82</sup> S. KARMAKAR & KALAMDANI (1939:13) und KUPPUSWAMY (1989:11); Zu den unterschiedlichen Liedformen, die in dieser Arbeit behandelt werden s. u.

<sup>83</sup> PESCH (1999:193)

### 1.1.2. Text-Gattungen und Stand der Überlieferung

Purandara schuf verschiedene Arten von musikalisch-poetischen Texten.<sup>84</sup> Seine Dichtung kann als Lyrik mit überwiegend monologischem Charakter bezeichnet werden.<sup>85</sup> Ausnahmen von diesem Kriterium bilden Texte, die eine gewisse szenische oder dramatische Struktur aufweisen, bzw. eine Art Kurzgeschichte erzählen. Seine Werke lassen sich in vier Gattungen<sup>86</sup> einteilen. In der vorliegenden Arbeit wurden aus allen genannten Lied-Gattungen Beispiel-Kompositionen entnommen, mit Ausnahme der *suḷāḍī*. Diese Liedgattung wird heute kaum mehr praktiziert und es findet keine aktive Vergegenwärtigung oder Performance dieser Lieder statt.

#### *Pada*

Den grössten Teil seines Werks machen die Lied-Kompositionen aus, sogenannte *pada*<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1986:35) nennen ohne Nachweis neben Liedern auch literarische Werke in Vers und Prosa, welche Purandara geschrieben haben soll. Von diesen sei aber keines mehr erhalten. SREENIVASA RAO (1967:16) erwähnt ausserdem noch weitere Liedformen wie *varṇam* oder *tillāna*, welche Purandara komponiert haben soll. Diese Liedformen sind jedoch typisch für die karnatische Musik und waren im 16. Jh. noch nicht existent.

<sup>85</sup> S. ZYMNER (2007:67).

<sup>86</sup> Prasannaveṅkaṭadāsa (Kn.: ಪ್ರಸನ್ನವೇಂಕಟದಾಸ, 1680 – 1752) nennt noch eine fünfte Gattung *ṭhāyi* (Sa.: *sthāyi*), s. SKR (1985a:47). Nach RKS (1999:iii) sind jedoch keine dieser *ṭhāyi* erhalten.

<sup>87</sup> *pada* (Sa.: «Vers, Abschnitt») bezeichnet im Allgemeinen ein gesungenes Lied, unabhängig von einem spezifischen Aufbau, und tritt in verschiedenen Musik-Genres auf, wie z. B. in der *kathā* (Sprechgesang-Theater), im *mēḷa* (Orchestermusik), im *vēṣa* (Kostümtheatermusik) oder in *kunīta* (Tanzmusik), s. RAJAPUR KASSEBAUM & CLAUS (2000:868). Die Charakteristika eines *pada* sind: kurzer Text, Refrain-Strophen-Aufbau und sich-wiederholende, leicht merkbare Melodien. Ein *pada* kann sowohl als Gesangsstück, als auch als Instrumentalstück oder als Tanzstück aufgeführt werden. *pada* können inhaltlich unterschiedlichen Themen zugeordnet werden, s. RAJAPUR KASSEBAUM & CLAUS (ebd.). Die Lied-Form die sich in der karnatischen Musik *pada* nennt, entstand in der zweiten Hälfte des 14. Jh., vor allem geprägt durch die *vāggeyakāra* wie Purandaradāsa, s. THIELEMAN (1999:183). Die Lieder, die in dieser Zeit entstanden sind, sind heute jedoch nur als lyrische Texte erhalten ohne Hinweise auf ihre musikalische Umsetzung. Es ist daher fast unmöglich zu erraten, ob die moderne musikalische Darstellung dieser Kompositionen eine Ähnlichkeit mit ihrer ursprünglichen Darbringung hat. In diesem Fall muss man sich voll und ganz auf die mündlichen Traditionen beziehen, welche in der Tradierung weit weniger Lücken aufweisen als die schriftliche Überlieferung. Die spätere Form von *pada*, *kīrtana* genannt, hat sich um die Zeit des bekannten südindischen Musikers Tyāgarāja (Te.: త్యాగరాజు, 1767 – 1847) gefestigt, s. THIELEMAN (ebd.). Eine weitere Form von *pada*, generell öfters *padam* genannt, sind die Liebeslieder, die zum Repertoire der Tanzmusik gehören, s. THIELEMAN (1999:227) und PESCH (1999:180). Diese Liedform wurde in Thanjavur durch den König und Komponist Vijayarāghava Nāyaka (Ta.: விஜயராகவ நாயக்கர், regn. 1634 – 1673) gefördert, s. PESCH (1999:339). In diesen Kompositionen wird *bhakti* viel expliziter behandelt als in Purandaras *pada*, denn das Verlangen nach Gott wird durch eine Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau dargestellt. Besonders bekannt für diese Form von *padam*-Kompositionen ist der Telugu-Dichter und -Komponist Kṣētrajña (Te.: క్షేత్రయ్య, 1600 – 1680).

Das *pada* wurde im Laufe der Karnatisierung der südindischen Musiktradition<sup>88</sup> in eine klassische *kīrtana*<sup>89</sup>-Struktur gebracht und in *pallavi*<sup>90</sup>, *anupallavi*<sup>91</sup> und *caraṇa*<sup>92</sup> aufgeteilt.<sup>93</sup> Eine eindeutige Notengebung gibt es nicht, die überlieferte Melodie eines Liedes ist daher nicht ein nachweisbarer Originalton. Die Melodien der *pada* sind sehr eingängig und nach mehrmaligem Hören einfach nachzusingen.

### *Sulādi*<sup>94</sup>

Diese sehr alte Form der Lied-Dichtung ist eine Mischung von melodios geführten Texten und Sprechgesang. Sowohl die Melodie als auch der Rhythmus wechseln innerhalb einer einzigen Komposition mehrmals. Purandara war ein Experte dieser Kompositionsform. Aufgrund ihrer rhythmischen Komplexität gibt es nur wenige Experten, die *sulādi* heute noch praktizieren.

### *Ugābhōga*<sup>95</sup>

Bei *Ugābhōga* handelt es sich um Gedichte, die weder eine fixierte Melodie noch einen

<sup>88</sup> Zur Karnatisierung der südindischen Musik s. u. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

<sup>89</sup> Die Lied-Form *kīrtana* hat einen devotionalen Charakter und beinhaltet typischerweise eine Ansammlung von Epitheta, s. RAMAKRISHNA (2012:7). *Kīrtana* ist eine dreiteilige Liedform, bestehend aus *pallavi*, *anupallavi* und *caraṇa*. Ursprünglich soll sie zweiteilig in einem Refrain-Strophen-Muster strukturiert gewesen sein, s. JACKSON (2000:262) und RAMAKRISHNA (2012:1). Die Telugu-*kīrtana*-Kompositionen der «Taḷlapākam» (Bezeichnung für Annamācārya, seinen Sohn und Enkelsohn) beinhalteten erstmals drei Teile: *pallavi*, *anupallavi* und *caraṇa*. Diese Dreiteilung dominierte fortan die Lied-Form der karnatischen Kompositionen, s. CATLIN (2000:216). Die späteren *haridāsa* in Karnataka haben dieses Muster in ihren Kannada-*kīrtana*, den sogenannten *dēvarnāma*, weiterentwickelt. Im Kontext der nordindischen devotionalen Musik bezeichnet *kīrtan* ein kollektives Singen von *bhakti*-Liedern, welches vor allem Caitanya (Bn.: চৈতন্য, 1486 – 1534) bekannt gemacht hat. Er trug diese Liedform nach seinen Reisen im Süden nach Nordindien und machte sie dort populär, s. JACKSON (2000:265).

<sup>90</sup> Eine Komposition in der karnatischen Musik beginnt in der Regel immer mit dem *pallavi*. Das *pallavi* kann im westlichen Musikverständnis als Refrain der Komposition betrachtet werden. Es wird nach dem *anupallavi*, sowie nach jedem *caraṇa* wiederholt. Das Verhältnis dieser drei Teile beträgt 1:2:4, wobei das *pallavi* der kürzeste Teil ist, s. RAMAKRISHNA (2012:9). Die Melodie des *pallavi* bewegt sich meist im mittleren und unteren Bereich der Tonleiter.

<sup>91</sup> *Anupallavi* ist der zweite Teil einer Komposition und steht in der Regel zwischen *pallavi* und *caraṇa*. Es ist dem *pallavi* hierarchisch untergeordnet. In gewissen Kompositionen, z. B. jene von Muttusvāmin Dīkṣitā (Ta.: முத்துசாமி தீக்ஷிதர், 1775 – 1835), gibt es statt einem *anupallavi* ein sogenanntes *samaṣṭi-caraṇa*, s. RAMAKRISHNA (2012:9, 11). Die Melodie dieses Teils bewegt sich meist in den höheren Tonlagen.

<sup>92</sup> Den grössten Teil einer Komposition bilden sogenannte *caraṇa*, was etwa dem westlichen Verständnis von Lied-Strophen entspricht. Sie folgen alle derselben Melodie.

<sup>93</sup> Eine historische Rekonstruktion der prä-karnatischen Form und Definition von *pada* konnte nicht gefunden werden. Selbst SKR spricht in seiner ausführlichen Einleitung vom «karnatischen» *pada* (1985a:48) und geht nicht auf die historische Entwicklung dieser Liedform ein. Auch Prof. AMY CATLIN, Ethnomusikologin an der UCLA, bestätigte, dass es zurzeit keine Aufarbeitung dieser Frage im Kontext indischer Musikforschung gibt (mündlich am 14.3.2016 in Los Angeles).

<sup>94</sup> Für eine ausführliche Abhandlung von *sulādi* s. SATHYANARAYANA (2006:305ff.).

<sup>95</sup> *Ugābhōga* werden als unmittelbarer Ausdruck von Gedanken eines Poeten verstanden, die durchaus auch kritisch sein können, weswegen sie auch *nindāstuti* (Sa.: «Tadel-Lieder») genannt werden. Im literarischen Kontext kann ein *ugābhōga* als eine kanaresische Variante des *śloka* angesehen werden. In gesungener Form wird es in *rāga* aber ohne *tāla* wiedergegeben. Interessanterweise wird diese Kompositionsform in keinem der autoritativen Texte zur Musikwissenschaft genannt. Es gibt zwei unterschiedliche Auslegungen zum Begriff. Die eine sieht den Begriff *ugābhōga* als eine korrumpierte Form des Sanskrit-Begriffes *udgrahābhōga* an. Diese Liedform bezeichnet eine Verschmelzung von zwei *prabandha*-Formen aus der frühen indischen Musik: *udgraha* und *ābhōga*. Eine andere These ist, das Wort als eine Verbindung von *ud* und *ābhōga* anzusehen. Dieser Begriff soll eine Kompositionsform bezeichnen, die Erfahrungseindrücke erzählt.

musikalisch fixierten Rhythmus haben. Sie können frei in einer Art Sprechgesang oder als gesungener Vers interpretiert werden. Der Inhalt der *ugābhōga* ist tiefsinnig und philosophisch. Oft wird ein thematisch passender *ugābhōga* als Einführung zu einem entsprechenden *pada* gesungen.

### *Pillari gītē*

Purandaradāsa erarbeitete zu Lebzeiten einen Plan der Gesangslehre, welcher bis heute in traditionellen karnatischen Musikschulen befolgt wird. Innerhalb dieses Curriculums hat er zahlreiche etüdenhafte Lehrstücke, genannt *pillari gītē*, hinterlassen, welche den Schüler in die Gesangsweisen und die wichtigsten Grund-*rāga* der südindischen Musik einweisen sollen. Dazu gehören die Stücke *śrīgaṇanātha*, *kuṁdagaura*, *kereyanīranu* und *padhumanābha*.<sup>96</sup> Weitere Musiker nach ihm ergänzten die Lehrstücke mit weiteren Kompositionen, die ihrer Meinung nach den Musikschüler entsprechend auf die nächstfolgende Ausbildungsstufe vorbereiten sollen.

Purandara nimmt einen prominenten Platz als Poet und Literat der kanaresischen Literatur ein. RANADE vergleicht ihn mit dem bekannten nordindischen Poeten Tulsidās (Hi.: तुलसीदास, 1497 – 1623):

«[...] Purandara occupies the same position in Kannada literature which Tulsidāsa occupies in Hindi. They can hardly be surpassed so far as their literary ability and poetic genius are concerned.»<sup>97</sup>

Purandara werden 475'000 Kompositionen nachgesagt, diese Zahl nennt er in einer seiner Kompositionen.<sup>98</sup> Auch der spätere *haridāsa* Vijayadāsa spricht angeblich von einer halben Million Lieder.<sup>99</sup> Tatsächlich sind rund tausend Lieder erhalten, wobei eine genaue Angabe nicht möglich ist.<sup>100</sup> Aufgrund der grossen Diskrepanz zwischen den tatsächlich vorhandenen Liedern und der überlieferten Zahl geht die allgemeine Annahme davon aus, dass Purandaras und Vijayas Zahlen symbolisch für «eine grosse Anzahl» zu verstehen sind.<sup>101</sup> Es

<sup>96</sup> Ausführlicher dazu s. SATHYANARAYANA (2006:450f.).

<sup>97</sup> RANADE (1970:8)

<sup>98</sup> Diese Zahl nennt Purandara angeblich in der Komposition *vāsudēvana nāmāvalīya* (Kn.: «Namenreihe des Vāsudēva»), s. BKS (1965c:93), PGR (2010:512) oder SAMBAMOORTHY (1982:23). Die Legende besagt, dass Purandara das Ziel verfolgte, zeitlebens 500'000 Lieder zu komponieren. Einer seiner Söhne oder Vijayadāsa soll nach Purandaras Tod einen Traum gehabt haben, in welchem Purandara ihn bittet, die verbleibenden 25'000 Lieder zu komponieren. Hierzu muss gesagt werden, dass 475'000 Lieder einer Tagesproduktion von ca. 30 Liedern entsprechen würde, was eher unwahrscheinlich scheint. SKR (1985a:44) und BENGARI (1926-1927:299) zweifeln daher auch an der Urheberschaft des Liedes, welches diese Zahl nennt und SKR vermutet, dass Vijayadāsa dieses Lied komponiert hat. Ich gehe daher davon aus, dass diese Zahl eine für die Legende Purandaras ideologisierte Zahl ist und nicht den Tatsachen entspricht.

<sup>99</sup> S. SKR (1985a:42); Aufgrund des fehlenden Nachweises bei SKR konnte das entsprechende Lied nicht ermittelt werden.

<sup>100</sup> Von den drei grössten Editionen, die für diese Arbeit hinzugezogen wurden, enthält SKR 980, PGR 1175 und BKS 933 Lieder. ASP behauptet (1992:iv), dass 8000 Lieder in Manuskripten überliefert sind. KUCKERTZ (1994:278) erwähnt Palmblattstreifen, die im Folklore-Museum in Mysore gelagert werden, allerdings seien diese noch nicht entziffert (Stand 1994).

<sup>101</sup> Vgl. JACKSON (1998:73); Dass Zweifel über die Richtigkeit dieser Zahl auch unter praktizierenden traditionellen Musikern bestehen, bestätigte mir B. K. Chandramouli (mündlich am 31.1.2013 in Bangalore), Sohn der Expertein in Purandara-Liedern, Rajamma Keshavamurthy (ausführlicher zu Keshavamurthy s. u.). SHAR-

ist der Forschung nicht bekannt, ob Purandaradāsa seine Stücke in schriftlicher Form festgehalten hat.<sup>102</sup> Was mit seinen Stücken nach seinem Tod 1564 geschah, ist nicht überliefert. THIELEMANN (1999) bezweifelt einerseits, dass seine Musik in einer Lehrer-Schüler-Linie überliefert wurde, denn

«[...] since Purandara *dāsa*'s sons, who, in Vijayanagara, used to perform together with their father, did no more appear in public later on, and no source mentions disciples. Keeping in mind the extraordinary popularity that Purandara *dāsa* enjoyed during lifetime both as a singer and as a bhakti saint, we may assume that his songs were preserved as a religious heritage by the followers of the Madhva Sampradāya to which Purandara *dāsa* belonged. This hypothesis is supported by the fact that the verses are indeed sung in Madhvaite tradition to the present day.»<sup>103</sup>

Doch auch die ununterbrochene Überlieferung innerhalb des *mādhva-sampradāya* ist fraglich, denn nach der Invasion in Vijayanagara um 1565 durch die muslimischen Sultanate<sup>104</sup> gibt es einen Unterbruch in der Tradition der *haridāsa*. Es ist unklar, was in den folgenden fünf Jahrzehnten mit der Musik-Tradition der Mitglieder geschah und inwiefern die politische Instabilität den Erhalt der mündlichen Überlieferung beeinträchtigte.<sup>105</sup> SHARMA (2008) macht diese politische Instabilität der Region für den Verlust von Purandaras Hinterlassenschaft verantwortlich:

«The shifting of the centre of gravity of S. Indian culture from Vijayanagar to regions further south, after the fall of Vijayanagar, was to a great extent responsible for the undeserved oblivion which enveloped the splendid contributions of Purandara *dāsa*.»<sup>106</sup>

Purandaradāsas Lieder gerieten somit nach seinem Tod in Vergessenheit und wurden der

---

MA (2008:519) nennt als weitere Möglichkeit, dass mit der Zahl von 475'000 die einzelnen Worte in seinen Kompositionen gemeint sein könnten. SKR bezweifelt diese Annahme (1985a:45), da in diesem Fall jedes der überlieferten Lieder 475 Wörter enthalten müsste.

<sup>102</sup> Laut SKR (1985a:45) gibt es keine schriftliche Niederschrift von Purandara selbst. In seinen Augen ist daher die Verlässlichkeit jeder schriftlichen Form von Purandaras Liedern fraglich. Diese Problematik herrscht allgemein bei allen *dāsa*-Liedern, s. BENGARI (1926-1927:296).

<sup>103</sup> THIELEMANN (1999:237)

<sup>104</sup> Ausführlicher dazu s. u. unter «Historischer Hintergrund der Lieder».

<sup>105</sup> Vgl. JACKSON (1998:74).

<sup>106</sup> SHARMA (2008:519); Die historische Lücke, bzw. der fehlende Nachweis für literarische oder musische Aktivität nach dem Niedergang des Vijayanagara-Reiches besteht jedoch auch für den Rest der kanaresischen Literatur, s. HALAPPA (1971:469).

Legende nach erst ca. 100 Jahre später, in der Zeit von Vijayadāsa, wiederentdeckt, gesammelt, niedergeschrieben und erneut verbreitet.<sup>107</sup> Es ist ungewiss, wie viele seiner Werke verloren gingen und inwiefern die ursprüngliche Form der Stücke beibehalten wurde.<sup>108</sup> Während die Struktur der Stücke sowie die Inhalte eine relative Stabilität aufweisen, sind der genaue Wortlaut und die Melodieführung Aspekte, die der Dynamik der mündlichen Tradition unterworfen sind. Das zeigen auch die verschiedenen Versionen von jeweils demselben Stück, welche heute im Umlauf sind.<sup>109</sup> Mit grosser Wahrscheinlichkeit werden heute auch Lieder zu Purandaras Urheberschaft gezählt, die von späteren *dāsa* in seinem Namen komponiert wurden. Die Datenlage in Bezug auf verschriftlichte Purandaradāsa-Texte ist aufgrund genannter geschichtlicher Entwicklungen schlecht und kann sowohl epigraphisch als auch mittels Manuskripten<sup>110</sup> nur bedingt unterstützt werden.<sup>111</sup> Einzelne Lieder sind teils in schriftlichen Werken, wie z.B. dem *Saṅgītasarāmṛta*<sup>112</sup>, oder in Inschriften auf Kupfer-

<sup>107</sup> Vgl. VARADARAJA RAO (2001:883); Der Umstand, dass Vijayadāsa Purandaras Lieder gesammelt hat, wird von praktisch allen Autoren erwähnt, wobei völlig offenbleibt, wie diese Wiederentdeckung und Sammlung von völlig vergessenen Stücken vor sich ging. Keiner der Autoren, s. z. B. PESCH (1999:204) oder JACKSON (1998:70), macht Angaben dazu. KUCKERTZ (1994:278) nennt ohne Nachweis Inschriften an Palastmauern als Quellen. SKR (1985a:45) hält fest, dass bestimmte Lieder aufgrund ihres Stils und der Sprache klar als «echte» Purandara-Lieder ausgeschlossen werden können und vermutlich von späteren Musikern, wie Vijayadāsa, im Namen von Purandara komponiert wurden. Die Legende von Vijayadāsas Traum, in dem Purandara diesem erschien und ihm den Auftrag gab, seine Werke zu sammeln und zu vervollständigen, kann zwei Ursachen haben: 1. Sie dient dazu, Vijayadāsa Autorität zu verleihen, oder 2., die Lieder stammen überhaupt nicht von Purandara, sondern von Vijayadāsa, und dieser gab ihnen Purandara als Pseudo-Autor. SKR (1985a:15ff.) weist auf die Publikation von Gorabala Hanumanta Rao hin, angeblich: Hanumantha Rao, G. (Ed.): *Lingusugur: Karnataka Haridasa Sahitya*. Journal Bimonthly (o. J.) (nicht nachweisbar). Hanumanta Rao sammelte darin angeblich die Lieder von Vijayadāsa, in welchen er über Purandara spricht. Aus diesen gehe beim näherem Betrachten hervor, dass Vijayadāsa keine konkreten Fakten zu Purandaras Biografie liefert. Er nenne z. B. weder Purandaras ursprünglichen Namen noch den seines Vaters. SKR interpretiert daher, dass Vijayadāsa keine Kenntnis von Purandaras Leben hatte und sich ebenfalls nur auf die Legenden stützte, die im Umlauf waren.

Bis das Gegenteil erwiesen ist, nehme ich an, dass die Überlieferung von Purandaras Liedern nicht völlig unterbrochen war, wie die Tradition annimmt, und dass Vijayadāsa tatsächlich im Wesentlichen Lieder gesammelt hat, die im Umlauf waren und auf Purandara zurückgeführt werden können. Eine Überprüfung der Autorenschaft wäre nur aufgrund einer breit angelegten stilkritischen Analyse möglich, die im Rahmen dieser Dissertation nicht zu führen ist. Es ist durchaus möglich, dass unter den in dieser Arbeit behandelten Liedern auch solche eines Pseudo-Purandara enthalten sind. Für das Thema ist jedoch wichtig, dass die Lieder heute Purandara zugeschrieben werden.

<sup>108</sup> Ausführlicher zur Dynamik von mündlich überlieferten Texten und zur Melodieführung s. u. in Kapitel 3.

<sup>109</sup> Ein diesbezügliches Beispiel wird in dieser Arbeit behandelt: *Jagaduddhāraka* bzw. *jagaduddhārana* (Kn.: «Der, der die Welt trägt»), s. u. in Kapitel 3. Trotz der nicht zurück verfolgbaren Tradierungskette teile ich hierbei nicht die Meinung von KUCKERTZ (1994:281), der anzweifelt, dass Purandara absichtlich verschiedene Versionen desselben Lieds hinterliess. In Anbetracht dessen, dass Purandara keines seiner Stücke selbst verschriftlichte, halte ich es für denkbar, dass er während seinen Aufenthalten an unterschiedlichen Orten seine eigenen Lieder stets neu formulierte, woraus unterschiedliche Versionen desselben Stück entstanden sein können. Was KUCKERTZ (ebd.) für die Entstehung unterschiedlicher Melodien desselben Lieds in Betracht zieht, nämlich dass sie durch Umsingen oder Zurechthören einer «Urfassung» in Umlauf gekommen sind, halte ich für die Entstehung verschiedener Textversionen noch wahrscheinlicher.

<sup>110</sup> Einer der grössten Bestände an Manuskripten zu Purandaradāsas Liedern sowie zu den Kompositionen weiterer *dāsa* findet sich in der Mysore Universität am Institut für kanaresische Literatur. Der Zustand der Manuskriptkartei sowie der Manuskripte selbst ist chaotisch und sehr provisorisch (Stand 2013, s. Abb. 4). Die Manuskripte bestehen zum grössten Teil aus Abschriften und sind kaum älter als 100 Jahre. Die Qualität der Abschriften ist ebenfalls fragwürdig.

<sup>111</sup> S. VERGHESE (1995:114).

<sup>112</sup> Ausführlicher zum *Saṅgītasarāmṛta* s. u.

oder Steinplatten überliefert.<sup>113</sup>

Wietere Hinweise sind nicht bekannt. Interessant hierbei ist die Tatsache, dass Purandaras Werke zwar im *Saṅgītasarāṁṛta* von König Tulajā II zitiert werden, aber in der *Saṅgītasudhā* von Govinda Dīkṣitā, die etwa 150 Jahre früher ebenfalls in Thanjavur (Ta.: தஞ்சாவூர், *thanjavūr*) entstand<sup>114</sup>, keinerlei Erwähnung findet. Der Legende nach flüchteten Purandaradāsas Söhne nach dem Fall der Stadt Vijayanagara nach Südwestindien in den heutigen Bundesstaat Maharashtra, wo sie und ihre Nachkommen in der Sprache Marathi Handschriften von Purandaras Liedern erstellten. In Verbindung mit der oben genannten Feststellung besteht die These, dass Purandaras Lieder bis ins 18. Jh. hauptsächlich in Maharashtra überliefert wurden und erst durch die Herrschaft der Marathen-Könige in Thanjavur wieder Bestandteil der südindischen Überlieferung wurden.<sup>115</sup>

SKR nennt eine Lieder-Sammlung aus Marathi-Inschriften von Ābāje Rāmacaṁdra Sāvaṁta, die 1880 in Belgaum veröffentlicht wurde.<sup>116</sup> BKS erwähnt in seinen Handschriften eine Marathi-Sammlung der Pārṅghri-Familie aus Belgaum und datiert diese zwischen 1850 und 1890.<sup>117</sup> Ob es sich bei diesen Handschriften um Überlieferungen durch Purandaras Nachkommen handelt, ist jedoch unklar.



Abb. 4: Prof. T. N. Nagaratna vor einem Teil des Purandara-Manuskriptbestands der Universität Mysore, 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

<sup>113</sup> S. KUCKERTZ (1996a:712).

<sup>114</sup> S. TulSS (1942:87 & 150) und SATHYANARAYANA (2006:148). Ausführlicher zur *Saṅgītasudhā* s. u.

<sup>115</sup> Vgl. SKR (1985a:11); Die Nähe zur Region von Maharashtra und der Sprache Marathi ist bereits zu Purandaras Lebzeiten gegeben, was alleine die Tatsache zeigt, dass der Tempel von Viṭhala, Purandaras Lieblingsgott, in dieser Sprachregion liegt. SKR (1985a:25) schreibt des Weiteren von einer stilistischen Beeinflussung Purandaras durch die Marathi-Dichter des *acyuta-pantha*.

<sup>116</sup> S. SKR (1985a:11); S. u. unter Fn. 129.

<sup>117</sup> BKS (1964a:1)

### 1.1.3. Beschäftigung mit der *haridāsa*-Literatur im 19. und 20. Jahrhundert

Zu den Anfängen der neuzeitlichen Beschäftigung mit der Literatur der *haridāsa* und einer Exegese derselben gehören die deutschen Missionare GOTTFRIED HARTMANN WEIGLE (1816 – 1855) und HERMANN FRIEDRICH MÖGLING (1811 – 1881). WEIGLE (1848) veröffentlichte einen Artikel zur kanaresischen Sprache mit Hinweisen zu den *dāsa*-Dichtern und mit der Übersetzung eines Stücks von Purandaradāsa.<sup>118</sup> MÖGLING (1860 & 1864) publizierte zwei Artikel zu den Liedern der *haridāsa*. Er beschrieb darin die Eigentümlichkeiten der *dāsa*-Poesie und übersetzte Lieder von Purandaradāsa und Kanakadāsa. Diesen Arbeiten folgte der Missionar und Kannada-Sprachwissenschaftler FERDINAND KITTEL<sup>119</sup> (1832 – 1903), der einen ausführlichen Artikel über die Literatur der *dāsa* und über die einzelnen Dichter veröffentlichte.<sup>120</sup> Er erwähnt darin MÖGLINGS Lieder-Sammlung von 402 *dāsara-pada*, aus welcher 1852 eine Auswahl von 174 Liedern in Mangalore gedruckt wurde.<sup>121</sup> 1870 wurde MÖGLINGS Publikation in einer Neuauflage in Bangalore vom Missionar J. GARRETT<sup>122</sup> mit KITTELS Beteiligung herausgegeben.<sup>123</sup> KITTEL nannte die Bewegung der *dāsa* zwar «Sektiererei» und die *dāsa* selbst «Förderer des Götzendienst»<sup>124</sup>, leistete aber trotz dieser missionarischen Haltung Pionierarbeit, u.a. in der Analyse der Metrik der *dāsa*-Lieder.<sup>125</sup> Ausserdem sammelte er Daten zu den einzelnen Dichtern, über die religiösen Anliegen der Sänger und veröffentlichte Übersetzungen. Die Arbeit dieser deutschen Missionare war besonders für die indischen Literaten und für eine Wahrnehmung der *dāsa*-Lieder als ein eigenes literarisches Genre wegweisend. Die ersten indischen Publikationen von Purandaradāsa-Werken folgten innert kürzester Zeit. 1868 wurde eine der ersten Liedersammlungen in Kannada von der Karnataka Universität Dharwad herausgegeben<sup>126</sup> und knappe zwei Jahrzehnte später in Belgaum in der Sprache Marathi<sup>127</sup>. Dieses Bewusstwerden der *dāsa*-Lyrik als Text-Tradition hatte für die Forschung über Purandara zweierlei Konsequenzen. Einerseits begann man Purandara historisch, musikwissenschaftlich und literarisch zu kontextualisieren. Andererseits wollte man die Tradition dokumentieren und begann die Werke der *dāsa* zu sammeln, zu verschriftlichen und sie mit einer Notation musikalisch zu fixieren.

---

<sup>118</sup> S. WEIGLE (1848:279f.).

<sup>119</sup> Zur Biografie von KITTEL und seinem Leben in Indien s. MULLA (2006).

<sup>120</sup> KITTEL (1873); Dt. Version s. WENDT (2006b:86ff.); Dieser Artikel war laut HOCKE (2006:286) eine Weiterbearbeitung eines Quartalsreports, welchen KITTEL bereits 1864 verfasste.

<sup>121</sup> Das Archiv des Theological College Mangalore besitzt den Lithographie-Band von MÖGLING aus dem Jahr 1852, in welchem auch einige Stücke Purandaradāsas enthalten sind.

<sup>122</sup> Garrett war ein Missionar der presbyterianischen Kirche Amerikas, s. The Foreign Missionary Chronicle (1841:70). Er baute und leitete als erster Rektor die Central High-School in Bangalore, heute bekannt als Bangalore Palace.

<sup>123</sup> S. SKR (1985a:49) & HOCKE (2006:286).

<sup>124</sup> WENDT (2006b:92 & 94)

<sup>125</sup> S. HAVANUR (2006:319) & WENDT (2006b:58ff.); Vgl. [Nāgavarmana Kannada Chandassu, 1988].

<sup>126</sup> Karnāṭaka viśvavidyālayavara saṁgraha (1868): *Puraṁdaradāsara padagaḷu*. Dharavāḍa.

<sup>127</sup> Ābāje rāmacaṁdra sāvarṁta (1880 – 1894): *Dāsara padagaḷa saṁgraha, bhāga 1-4*. Beḷagāṁvi; SKR (1985a:49f.) berichtet von weiteren Ausgaben, darunter die erste Ausgabe in Telugu um 1894 in Madras und eine weitere in Bangalore von T. N. Krishnappashetty um 1914. Beide Ausgaben sind in Europa nicht erhältlich.



Diese Entwicklung lässt sich jedoch nicht nur auf den Umgang mit den *dāsa*-Liedern begrenzen, sondern war eine Folge der allgemeinen Entwicklung der indischen Musikethnologie und -wissenschaft. Ein Auszug aus der englischen Zeitschrift *The Harmonicon* von 1824 zeigt, dass der anfängliche Eindruck, welcher die indische Musik ausserhalb Indiens hinterliess, alles andere als Wertschätzung und Verständnis hervorrief:

«With respect to their present music, it is for the most part of a noisy kind, and without any pretension to beauty or system; a few of their melodies, however, possess a lovely simplicity, and there are others of a peculiar and agreeable wildness of character.»<sup>128</sup>

Solche Reaktionen waren prägend für die westlich gebildeten Musiker in Indien, und motivierten sie, ihre Musik auf ein wissenschaftliches Fundament stellen zu wollen. RANADE, der sich für die Etablierung der Musikethnologie in Indien engagierte, hebt den Beitrag der ersten europäischen Musikethnologen für die Forschung Indiens hervor:

«It is rarely realised that the British ethno-musicologists – cultural musicologists as I prefer to call them – represent an intensive attempt to reach the deeper levels of the Indian mind. The Indologist's endeavour would have remained incomplete without the reinforcement received from the cultural musicologists.»<sup>129</sup>

Die Konfrontation mit westlicher Geisteswissenschaft veranlasste indische Musikwissen-

---

<sup>128</sup> [Author unknown] (1824:221)

<sup>129</sup> RANADE (1992:7); Zu diesen frühen Wegbereitern der indoeuropäischen Forschung in indischer Musik können der Orientalist Williams Jones (1746 – 1794), die Musikwissenschaftler A. H. Fox Strangways (1859 – 1948) und Ernest Clements (1873 – ?), der Musiker John H. Foulds (1880 – 1939) und der Indologe Arnold Adriaan Bake (1899 – 1963) gezählt werden. Ausführlich zu Jones, Fox Strangways und Clements und ihre musikwissenschaftliche Arbeit s. JAIRAZBHOY (2008:349ff.).

Jones war ab 1783 über zehn Jahre lang Richter am High Court in Kalkutta und publizierte 1792 einen Artikel zur indischen Musik: Jones, W. (1792): *On the Musical Modes of the Hindus*. In: *Asiatick Researches*, iii (1792), S. 55–87; repr. in E. Rosenthal: *The Story of Indian Music and its Instruments* (London, 1928/R), S. 157–204. Der Artikel wurde 1802 von Johann Friedrich Hugo Freiherr von Dalberg (1760 – 1812) ins Deutsche übersetzt: Jones, W., & Dalberg, F. H. (1802). *Über die Musik der Indier: Eine Abhandlung*. Erfurt: Beyer und Maring. Übers. aus dem Engl.

Fox Strangways besuchte Indien zwischen 1893 und 1910 mehrmals, woraus das Buch *The Music of Hindostan* (1914) entstand. Er war eng verbunden mit dem bengalischen Dichter Rabindranath Tagore.

CLEMENTS veröffentlichte 1913 das Buch *Introduction to the study of Indian music: An attempt to reconcile modern Hindustani music with ancient musical theory and to propound an accurate and comprehensive method of treatment of the subject of Indian musical intonation*. 1920 publizierte er *Rāgas of Tanjore*, worin er als einer der ersten westlichen Musikwissenschaftler die Kompositionen von verschiedenen *vāggeyakāra* in westlicher Musik-Notation niederschrieb. Das Buch wurde 1988 von KUPPUSWAMY und HARIHARAN erneut herausgegeben. Die Notation ist einfach nachvollziehbar und gibt die indische Singweise ziemlich genau wieder.

Foulds war englischer Komponist und Dirigent, welcher durch die Theosophie 1935 nach Indien gelangte. Er interessierte sich vor allem für Volkslieder, spirituelle Musik, *rāga* und arbeitete experimentell, indem er versuchte, die indische und westliche Musik zu verbinden. Foulds hat zwar keinen schriftlichen Beitrag zur Musikwissenschaft geleistet, doch war er als europäischer Musiker in seiner Wahrnehmung der karnatischen Musik ein Pionier.

Bake gilt als Pionier in der Nutzung der Reproduktionstechnik für die Musikwissenschaft. Bakes grösster Beitrag zur Musikethnologie und der Forschung in indischer Musik besteht in seinen zahlreichen Ton- und Video-Aufnahmen, die er zwischen 1930 und 1956 in Indien, Nepal, Pakistan und Sri Lanka machte.

schaftler über offengelegte Defizite zu diskutieren, wie z.B. einer fehlenden genormten Notation. Gerade für Musiktraditionen wie jene von Purandara bedeutete das fehlende Schriftbild der karnatischen Musik einen stetigen Verlust von Lied-Material, welches durch die mündliche Tradierung verloren ging. Ein Beispiel für das Bestreben, diesem Verlust entgegenzuwirken, ist der karnatische Musiker Karigiri Rao (Kn.: ಕರಿಗಿರಿ ರಾವ್, 1853? – 1927) aus Mysore (Kn.: ಮೈಸೂರು, *maisūru*), der Ende des 19. Jh. kanaresische Abschriften von Purandaradāsa-Marathi-Manuskripten sammelte und als einer der ersten Audio-Aufnahmen von *dāsa*-Liedern erstellte.<sup>130</sup> V. N. BHATKHANDE (Mr.: विष्णू नारायण भातखंडे 1860 – 1936) war in der beginnenden musikwissenschaftlichen Arbeit Indiens ein Pionier und einer der ersten Musikwissenschaftler, der sich nicht nur auf Theorien aus Sanskrit-Quellen stützte, sondern auch Recherchen in der gelebten nordindischen Musik betrieb und daraus neue Theorien entwickelte.<sup>131</sup> Ein weiterer ähnlicher Beitrag zur indologischen Musikforschung war O. C. GANGOLY's (Bn.: অর্ধেন্দ্র কুমার গঙ্গুলি, 1881 – 1974) Werk über *rāga* und *rāginī*<sup>132</sup>, welches 1935 erstmals erschien. Diese und ähnliche Beschäftigungen der indischen Musikwissenschaft, der langsam beginnenden musikethnologischen Forschung und der «Textualisierung» des Lied-Materials verstärkten das Ineinandergreifen von Textkultur und den mündlichen Musiktraditionen Indiens.<sup>133</sup>

Nach der Jahrhundertwende von 1900 wurden von Musikwissenschaftlern und Musikern Anstrengungen unternommen, einen Überblick zu den existierenden Stücken in der Purandara-Tradition zu schaffen, indem sie teils mehrbändige Editionen hervorbrachten, die das Werk Purandaradāsas dokumentieren sollten. Pavanje Guru Rao (Kn.: ಪಾವಂಜಿ ಗುರುರಾವ್, 1869 – 1948) war Gründer des Handschriften-Archivs in Udupi (Kn.: ಉಡುಪಿ, *udupi*), welches im Besitz von entsprechenden Purandara-Handschriften war.<sup>134</sup> Zwischen 1917 und 1932 veröffentlichte er, mithilfe des Śrīman Madhvasiddhārṇṭa Gramthālaya fünf Bände mit Purandara-Kompositionen.<sup>135</sup> Seine Edition stellt die erste Druckausgabe von *dāsa-sāhitya* dar, die systematisch gesammelt und editiert wurde.<sup>136</sup> Die Edition beinhaltet 1024 *pada* und

<sup>130</sup> S. <http://kacbe.in/35/Evolution.html> – Zuletzt geprüft am 26.3.2015; Der Nachweis zu seiner Publikation fehlt. Rao war der Hofmusiker von Mahārāja Cāmarāja Oḍeyar (Kn.: ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ್, regn. 1868 – 1894) und schrieb zwei Werke über die Musik: die *Saṅgīta Subodhinī* und die *Gānavidyārahasya Prakāśinī*. Er gehörte zu den ersten in Mysore, die ein Aufnahmegerät, einen sogenannten Wachszyylinder, besaßen, s. OEMI (2011:709). Seine Werke sind nicht mehr erhältlich. Mehr zu Rao s. u.

<sup>131</sup> BHATKHANDE (2004); Mehr zu BHATKHANDES Theorien und Reaktionen darauf s. JAIRAZBHOY (2008:356ff.).

<sup>132</sup> GANGOLY (2004)

<sup>133</sup> Dazu gehören die Werke von Subbarama Dikshitar *Saṅgīta Sampradāya Pradarśinī* (1904), welches in Telugu und Sanskrit erschienen ist, Chittibabu Naidus *A Key to Indian Music* (1925) welches heute nicht mehr erhältlich ist, und N. S. Ramachandrans *The Ragas of Karnatic Music* (1938), welches sich eingehend mit der karnatischen Musiktheorie und den entsprechenden Quellen beschäftigt. Das Werk von Subbarama Dikshitar gibt es in Englischer Übersetzung, z.B. von Venugopala Rao (2011).

<sup>134</sup> S. PGR (2010:11).

<sup>135</sup> Nähere Angaben dazu s. SKR (1985a:50). Im Zeitraum von Guru Rao und im darauffolgenden Jahrzehnt publizierten auch andere Autoren ähnliche Arbeiten, darunter Subodha Rama Rao (n.d.) und eine vierbändige Publikation von Lakshminarayana und Venkataramanacharya, publiziert um 1940 in der Tulunadu Press, s. SKR (1985a:50). Diese sind jedoch alle nicht mehr zugänglich.

<sup>136</sup> Die Bände wurden in überarbeiteter Form von VISHNU BHATTA [Viṣṇubhaṭṭa] (Kn.: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ, n.d.) im Jahr 2010 erneut herausgegeben. VISHNU BHATTA (2010:12ff.) bearbeitete und strukturierte Guru

151 *ugābhōga* und ist neben der Ausgabe von KRISHNASHARMA<sup>137</sup> bis heute die umfangreichste Sammlung von Purandaras Liedern.<sup>138</sup>

Mit der Etablierung der Madras Music Academy und der Gründung des JMA<sup>139</sup> nahm auch das Interesse der praktizierenden südindischen Musiker zu, sich an der Diskussion über Musik und ihren Grundlagen zu beteiligen. Als Beispiel sind hier M. K. Vasudevachar (Kn.: ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್, 1865 – 1961)<sup>140</sup> und Tiger Varadachariar (Ta.: டைகர் வரதர், 1876 – 1950)<sup>141</sup> zu nennen, die stellvertretend für eine Reihe von karnatischen Musikern begannen, ihr Wissen und ihre Meinung zu Themen der karnatischen Musik in Artikeln zu publizieren.<sup>142</sup> Auf der anderen Seite engagierten sich auch immer mehr Indologen, die selbst Laienmusiker waren, für die Aufarbeitung historischer Nachweise aus der Sanskrit-Literatur und für die Dokumentation bestehender Kompositionen. Hierbei hervorzuheben sind T. V. SUBBA RAO (Kn.: ಟಿ. ವಿ. ಸುಬ್ಬ ರಾವ್, 1891 – 1958)<sup>143</sup>, P. SAMBAMOORTHY [Sambamurthy] (Ta.: பிசு சம்பமூர்த்தி, 1901 – 1973)<sup>144</sup> und V. RAGHAVAN (Kn.: ವೇಂಕಟರಮಣ

---

Raos Ausgabe.

<sup>137</sup> S. u.

<sup>138</sup> Es ist von allen für diese Arbeit konsultierten Lieder-Sammlungen die einzige Edition, die alle in dieser Arbeit analysierten Stücke enthält.

<sup>139</sup> Von allen Institutionen ist die Music Academy Madras die grösste und einflussreichste in Südindien. Das *Journal of the Music Academy Madras* (JMA) wurde kurz nach der Gründung der Music Academy erstmals 1929 herausgegeben und erschien seither regelmässig in englischer Sprache. Ursprünglich hauptsächlich als Protokoll der jährlich stattfindenden Musik-Konferenzen in Madras gedacht, entwickelte sich die Zeitschrift zum Sprachrohr und zur Austauschplattform verschiedener Musikwissenschaftler und Musiker, um Themen der karnatischen Musik und des klassischen indischen Tanzes zu debattieren. Heute unterhält die Music Academy Madras ein Web-Journal, die älteren Ausgaben der Zeitschrift sind online abrufbar, s. CATLIN (2000:212) und <http://musicacademymadras.in> – Zuletzt geprüft am 2.8.2015.

<sup>140</sup> Für eine ausführliche Darstellung von Vasudevachar s. YOGANARASIMHAN (1994:122ff.).

<sup>141</sup> Für eine ausführliche Darstellung von Varadachariar s. RAMANATHAN (1994:222ff.).

<sup>142</sup> S. Varadachariar, Tiger (1930): *A Note On Hindola And Allied Ragas*. In: JMA (1), S. 235-236; Vasudevachar, M. K. (1947): *Comparative [!] study of Thyagaraja and other Vaggeyakaras*. In: JMA (18), S. 35–41.

<sup>143</sup> SUBBA RAO forschte als Musikwissenschaftler zu den *haridāsa* und zu Tyāgarāja und publizierte die Ergebnisse im JMA. Z. B. SUBBA RAO, T. V. (1940): *Karnataka Composers*. In: JMA (11), S. 22-47; SUBBA RAO, T. V. (1953): *Giripai Of Tyagaraja*. In: JMA (24), S. 98-103; SUBBA RAO, T. V. (1943): *Kanakadas*. In: JMA (14), S. 40-50; SUBBA RAO, T. V. (1943): *The University Of Tyagaraja*. In: JMA (14), S. 80-85; SUBBA RAO, T. V. (1947): *Tyagaraja On Music*. In: JMA (18), S. 107-114; SUBBA RAO, T. V. (1951): *Modernity Of Tyagaraja*. In: JMA (22), S. 136-141; SUBBA RAO, T. V. (1947): *The Uniqueness Of Tyagaraja*. In: JMA (18), S. 73-80; SUBBA RAO, T. V. (1942): *Karnataka Composer*. In: JMA (13), S. 44-70. Die meisten dieser Artikel publizierte er gesammelt in *Studies in Indian Music* (1962). In SUBBA RAO & JANAKIRAMAN (1993) publizierte er eine Bearbeitung des Sanskrit-Textes *Saṅgītasarāṁṛta* von König Tulajā und brachte damit die Problematik der fehlenden Notation in der karnatischen Musik wieder auf den Tisch. In seinem Werk bringt König Tulajā Beispiele für verschiedene *rāga* in einer rudimentären Devanagari-Notation. Ausführlicher dazu s. u. SUBBA RAO (1962:237). Er bedauert an anderer Stelle, dass sich die praktizierenden Musiker seines Erachtens zu wenig darum bemüht haben, sich dem Problem der Notation und anderen Themen der indischen Musik zu widmen:

«It is a pity that the exponents of the two great systems of Indian Music have not been very anxious to come into close personal contact to compare notes, to discuss common problems and to devise effective means to preserve and develop the art in all its branches.»

<sup>144</sup> SAMBAMOORTHY gilt bis heute als grösster Musikwissenschaftler der karnatischen Musik des 20. Jh. und studierte als einer der wenigen indischen Musikforscher die westliche vergleichende Musikwissenschaft. Er studierte in München unter CURT SACHS (1881 – 1959), sowie Violine und Flöte an der staatlichen Akademie der Tonkunst. SAMBAMOORTHYS Arbeit ist ein gutes Beispiel für die Bemühungen, die indische Musik nicht orientalistisch oder als Teil der Musikethnologie, sondern als Bestandteil der «Menschheitsmusik» anzuse-

ರಾಘವನ್, 1908 – 1979)<sup>145</sup>. Wie die karnatische Musik ihr Ton-Material in einer geeigneten und nachvollziehbaren Notation fixieren kann, war weiterhin eine Debatte, in der sich Traditionalisten wie RAGHAVAN<sup>146</sup> und zukunftsorientierte praktizierende Musiker nicht einigen konnten.<sup>147</sup> Erste Versuche, diese Lücke in der Tradition von Purandara zu füllen, unternahm die Mutter der berühmten karnatischen Sängerin M. L. Vasanthakumari<sup>148</sup> (Ta.: மெட்ராஸ் லலிதாங்கி வசந்தகுமாரி, 1928 – 1990), Madras Lalithangi (Ta.: மெட்ராஸ் லலிதாங்கி, 1910 – 1950). Sie arbeitete mehrere Jahre daran, Kompositionen von Purandaradāsa zu sammeln, um sie in gedruckter Form herauszugeben. Mithilfe des Musikwissenschaftlers R. R. AYYANGAR [Iyengar] (Ta.: ரம்கராமாநுஜன் ஐயங்கார், 1901 – 1980) verwirklichte sie ihr Ziel und brachte 1941 *Sri Purandara Mani Malai* heraus, die erste Publikation von Purandaras Liedern mit Notation in Tamil, Telugu und Devanagari.<sup>149</sup> AYYANGAR war Schüler von Veena Dhanammal (Ta.: வீணை தனம்மாள், 1867 – 1938)<sup>150</sup>, der letzten grossen *vīṇā*-Musikerin einer *devadāsī*-Tradition, und publizierte weitere Lieder-Sammlungen, darunter Editionen zu Kompositionen Tyāgarājas<sup>151</sup> (Te.: த்யாகராஜ, 1767 – 1847)

hen. Aufgrund seiner Ausbildung werden SAMBAMOORTHYS Werke und ihre umfassende Fülle an Informationen auch von westlichen Musikologen geschätzt, s. KAUFMANN (1991:x). Als Vorsteher des Musikdepartments der Universität Madras baute er 1937 die vergleichende Musikwissenschaft als neues Fach auf, s. CATLIN (2000:213). Diese vergibt mittlerweile auch den Dokortitel. Einige der dort ausgebildeten Musikwissenschaftler konnten an westlichen Instituten weiterarbeiten, so z.B. T. VISWANATHAN, welcher als Professor für Ethnomusikologie an der Wesleyan Universität Connecticut arbeitete (s. u.). In seinen Büchern stellte SAMBAMOORTHY erstmals die Inhalte der mündlichen Musiktradition zusammen und konzipierte Reader-artige Führer für Studenten der karnatischen Musik. Seine sechsbändige Publikation *South Indian Music* gilt heute als Referenzwerk in der karnatischen Musikausbildung, s. RAMANATHAN (2000:453):

«[Those books] of Professor P. Sambamurthy have dominated the institutional scene since the 1930s and have influenced the form and content of all subsequent books. In fact, Sambamurthy's contribution has been phenomenal, not only to the world of books but the entire process whereby the discipline of music has been introduced into the educational institutions of South India. No discussion of the subject would be complete without reference to him.»

Seither sind seinem Beispiel viele indische und westliche Musiker gefolgt und haben ähnliche Monografien zur karnatischen Musiktheorie herausgegeben. Darunter sind PESCH (1999), PANCHAPAKESA IYER (2008) und JANAKIRAMAN (2008).

<sup>145</sup> RAGHAVAN war Redaktor des JMA und publizierte zu einem breiten Feld über Tanz, Musik und indischer Literatur. Zu RAGHAVANS Beitrag in der Forschung zu Tanz s. u. in Kapitel 2. Zu seinen namhaftesten Publikationen gehört eine Kompositionssammlung von Muttusvāmin Dīkṣitā: RAGHAVAN, V. (1975): *Muttuswami Dikshitar*. Bombay: National Centre for the Performing Arts.

<sup>146</sup> RAGHAVAN (2007:176ff.) war gegen eine Übernahme von westlichen Methoden in der indischen Musikwissenschaft. Eine schriftliche Notation der karnatischen Musik wird in seinen Augen der Komplexität der karnatischen Melodik nicht gerecht. Er argumentierte stattdessen für den Aufbau von Audio-Bibliotheken.

<sup>147</sup> Mehr zu diesem Konflikt s. u.

<sup>148</sup> Ausführlicher zu M. L. Vasanthakumari s. u. in Kapitel 3.

<sup>149</sup> S. <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/faith-well-justified/article1432963.ece> und <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/an-authority-on-purandaradasa/article3231040.ece> – Zuletzt geprüft am 30.3.2015; Die Publikation ist in Europa nicht erhältlich. Ihre Tochter M. L. Vasanthakumari hat 1955 ein Buch mit demselben Namen veröffentlicht, welches viele der Lieder aus der Ausgabe ihrer Mutter enthält, s. KUPPUSWAMY (1979:vii). Auch dieses Buch ist nicht erhältlich. Ähnliche, nicht mehr erhältliche Liedersammlungen gibt es einige, so nennen KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1981:xiv) noch *Dasara padagalu I & II*, publiziert von Purandaradasa Aradhanavizha Committee Udupi, das in Europa nicht zugänglich ist. Eine weitere nicht zugängliche Publikation ist R. S. PANCHAMUKHIS (1977) *Purandaradāsara sāhitya vimarśe*.

<sup>150</sup> Ausführlich zu Vīṇā Dhanammal s. SUBBA RAO (1962:193ff.).

<sup>151</sup> Varadan, P.; Ayyangar, R. R. (2004): *Kṛtīmaṇimālai: Śrī Tyāgarāja Svāmi's compositions. Based on late R.*

und Muttusvāmin Dīkṣitās<sup>152</sup> (Ta.: முத்துசுவாமி தீட்சிதர், 1775 – 1835).<sup>153</sup> AYYANGAR war zwar ein konservativer Traditionalist<sup>154</sup>, stand den neuen Entwicklungen in der karnatischen Musik jedoch durchaus aufgeschlossen gegenüber und war Gesangslehrer einer der ersten westlichen Musikwissenschaftler, die im Gebiet der karnatischen Musik forschten. Harold S. Powers (1928 – 2007) war amerikanischer Musikwissenschaftler der Princeton Universität und studierte zwischen 1958 und 1968 unter anderem unter AYYANGAR die südindische Musik. Seine Arbeit zur historischen und analytischen Aufarbeitung von praktizierten *rāga*<sup>155</sup> markiert den Beginn der Beschäftigung des Westens mit der performativen Praxis in der karnatischen Musik.

Die indische Musikwissenschaft war mittlerweile ein breitgefächertes Fach mit unterschiedlichen Expertengruppen. Der Austausch über karnatische Musik war nicht mehr nur eine Debatte zwischen Traditionsträgern, Kulturreformisten oder Orientalisten, sondern wurde zu einer Wissenschaft, in welcher man begann, Daten zu sammeln und eine Grundlage für eine akademische Disziplin zu schaffen, die auch an Universitäten ausserhalb des indischen Subkontinents stattfinden konnte. Einer der ersten, der diese Möglichkeiten ausschöpfte war KAUFMANN (1907 – 1984), ein deutscher Musikethnologe, der zwischen 1938 und 1946 für das All India Radio (AIR) arbeitete. Er hatte zu allen bekannten indischen Musikern seiner Zeit Kontakt und damit eine einmalige Gelegenheit zum Studium der zeitgenössischen nord- und südindischen Musik. Aus diesen Studien resultierten die späteren Publikationen *Musical Notations of the Orient* (1967), *The Rāgas of North India* (1993) und *The Rāgas of South India* (1991). In einem umfangreichen Werk von über 700 Seiten illustriert er in *The Rāgas of South India* alle bekannten *rāga* der karnatischen Musik, teilweise mit exemplarischen Auszügen aus Kompositionen<sup>156</sup> und in westlicher Notation. Es ist bis heute das umfassendste Werk zur Darstellung der angewandten *rāga* der südindischen Musik. Seine kritische Auseinandersetzung mit Quellen wie der *Caturdaṇḍīprakāśikā* und die Gegenüberstellung der Inhalte mit seinen eigenen Erkenntnissen in der karnatischen Praxis, machen das

---

*Raṅgarāmānuja Ayyaṅgār's Tammil magnum opus*. Mumbai: Vipanchi Charitable Trust.

<sup>152</sup> Varadan, P. (2008): *Kṛtīmanimalai: Sri Muddusvami Dikṣitars compositions: 400 songs with detailed solfa notation, raga laksanam, lyrics in English and Sanskrit, free translation and with diacritical markings, based on R. Raṅgarāmanuja Ayyaṅgar's Tammil magnum opus*. Mumbai: Vipanchi Charitable Trust.

<sup>153</sup> Ayyaṅgar, R. R. (1997): *Kṛtīmanimalai*. 4<sup>th</sup> Ed. Mumbai, India: [s.n.]; PESCH (1999:251) spricht von einer Sammlung von 1500 Stücken, die erhältlichen Bestände weisen zwei Publikationen auf von insgesamt 737 Kompositionen (s. Fn. 153 und 154) die AYYANGARS Tochter Padma Varadan (1933 – 2009) aufgearbeitet hat.

<sup>154</sup> AYYANGAR äussert sich in seinen musikhistorischen Werken kritisch über die Entwicklungen in der karnatischen Musik nach 1920. Im Zeitraum zwischen der «Tanjore-Trinity» und dem Beginn des 20. Jh. sieht AYYANGAR die Blütezeit der südindischen Klassik. Als Zeitgenosse der damals auslaufenden *devadāsī*-Ära kritisiert er vor allem die Kommerzialisierung der Kunst und die diesbezügliche Konsumwut der indischen Gesellschaft, welche in seinen Augen die Ursachen für eine Degeneration und Verkümmern der karnatischen Musik darstellen. PESCH (1999:251) erwähnt AYYANGARS Betonung eines wissenschaftlichen Ansatzes in der Musikgeschichte, Musikwissenschaft und -ausbildung. Dieser Fokus kommt in seinem für diese Arbeit konsultiertem Werk *History of South Indian (Carnatic) Music* (1993) nicht sonderlich zum Vorschein.

<sup>155</sup> Powers, H. S. (1958): *The background of the South Indian raga-system*. Ann Arbor: University Microfilms.

<sup>156</sup> Für die praktischen Notenbeispiele zitiert er aus dem *Saṅgrahacūḍāmaṇi* von Govinda Dīkṣitā (fl. 1532 – 1614), einem praktischen Lehrbuch für karnatische Musik, s. GovSCM (1938), und aus Aufnahmen von dem Musikwissenschaftler Wayne Howard (n. d.) sowie aus eigenen Aufzeichnungen. Ausführlicher zu Govinda Dīkṣitās Werk s. u.



Werk zu einem nützlichen Führer durch die Wirren der karnatischen *rāga*-Theorie.<sup>157</sup>

Das wachsende Interesse an der indischen Musik im Westen und die ab 1950 veröffentlichten akademischen Studien über die südindische Musik verliehen der Forschung der karnatischen Musik neuen Aufwind. Der Austausch veranlasste indische Musikwissenschaftler, als Forscher und Dozenten die karnatische Musik an amerikanischen Universitäten zu etablieren. Umgekehrt eröffneten die westlichen Musikwissenschaftler den indischen Kollegen neue Herangehensweisen und einen Standard in Studien, welcher die indischen Forschungsarbeiten international verwendbar und interessant machte. Eine solche Kooperation zwischen Indien und den USA war jene zwischen T. VISWANATHAN<sup>158</sup> (Ta.: தஞ்சாவூர் விஸ்வநாதன், 1926/1927 – 2002) und den Amerikanern J. B. Higgins<sup>159</sup> (1939 – 1984) und M. H. ALLEN (1957 –). Als Enkelsohn der legendären Veena Dhanammal und Bruder der letzten *devadāsī* T. Balasaraswati (Ta.: தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி, 1918 – 1984) gehörte VISWANATHAN zu jenen karnatischen Musikern, die sich für das Verstehen der karnatischen Musik im Westen engagierten.<sup>160</sup> Das Buch *Music of South India*<sup>161</sup>, welches erst nach seinem Tod erschien, verbindet seine fachliche Kompetenz mit dem historischen Hintergrund und der sozialen sowie performativen Einbettung der karnatischen Musik in das Südindien des 20. Jh.<sup>162</sup>

---

<sup>157</sup> Dank seiner Arbeit im AIR war KAUFMANN viele Jahre lang der klassischen Musik ausgesetzt, was in seinem Werk durch Bemerkungen zum Tragen kommt, in welchen er bei Bedarf Abweichungen von der Theorie in der praktischen Aufführung von verschiedenen *rāga* erwähnt und erläutert. Diese Hinweise sind ein elementarer Bestandteil, um die Performanz der karnatischen Musik zu erfassen, die entgegen der westlichen Erwartung teilweise stark von den theoretischen Gegebenheiten abweichen kann und sich in der Praxis sehr flexibel interpretieren lässt. Diese Informationen können nur aus einer entsprechenden Erfahrung erfolgen und bedürfen eines tieferen Verständnisses der Materie. KAUFMANN's Werk über die indischen *rāga* stellt aufgrund seiner diesbezüglichen Kenntnisse einen grossen Beitrag zur Erforschung der modernen karnatischen Musik dar.

<sup>158</sup> VISWANATHAN doktorierte 1974 an der Wesleyan Universität zum Thema der *rāga*-Interpretation (*Rāgā ālāpāna in South Indian music*), und etablierte dort einen bis heute bestehenden Lehrgang zu karnatischer Musik. Zu seinen amerikanischen Studenten gehörte J. B. Higgins, der später ebenfalls Professor für Musik an der Wesleyan Universität war.

<sup>159</sup> Higgins lebte viele Jahre in Chennai und trat als erster westlicher karnatischer Sänger an prestigeträchtigen indischen Anlässen auf, so z. B. in der Music Academy Madras (Aufnahmen zu seinem Konzert in der Music Academy Madras im Jahr 1968 sind online zugänglich unter <https://www.youtube.com/watch?v=s4zZ4DHrhLo> – Zuletzt geprüft am 2.8.2015). Seine aussergewöhnlichen Fähigkeiten als karnatischer Sänger ohne indischen Ursprung brachten ihm in Südindien den Übernamen «Higgins Bhagavatar» ein. Die Wesleyan Universität hat 2000 einen Jon B. Higgins Memorial-Fund gegründet, um das Programm für südindischen Tanz und Musik an der Universität zu unterstützen (s. <http://dpnelson.web.wesleyan.edu/higgins.html> – Zuletzt geprüft am 2.8.2015). Higgins Rolle als karnatischer Musiker verdient im Kontext westlicher Beschäftigung mit südindischer Musik Beachtung, denn sie zeigt, inwieweit sich die karnatische Musik im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jh. zu einer Disziplin entwickelte, die von westlichen Akademikern nicht nur dokumentiert, sondern auch von innen heraus verstanden wurde. Die dadurch eröffneten neuen Zugänge verhalfen der karnatischen Musik in der Forschung der Musikethnologie zu grösserem Fortschritt.

<sup>160</sup> In seiner engen Zusammenarbeit mit westlichen Musikwissenschaftlern wie ALLEN, nutzte VISWANATHAN sein Insider-Wissen als Nachkomme einer grossen südindischen Künstlerfamilie für die westliche Erschließung der karnatischen Musik.

<sup>161</sup> VISWANATHAN & ALLEN (2004)

<sup>162</sup> Ein ähnliches Interesse an der sozio-historischen Komponente und an der Einbettung der karnatischen

Die steigende Qualität und Dichte von musikwissenschaftlichen Studien hinterliess auch in der Verarbeitung von Texten aus der mündlichen Tradition ihre Spuren. Es wurde weiter an möglichst vollständigen Kompilationen unterschiedlichster Komponisten gearbeitet, darunter auch an Purandaras überlieferten Werken. BETAGERI KRISHNASHARMA [Bētagēri Kṛṣṇaśarma] (Kn.: ಬೇಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ, 1900 – 1982) trug Mitte des 20. Jh. Purandara-Lieder zusammen und edierte sie erstmals kritisch in sechs Bänden. Er berücksichtigte dabei die Publikationen aus Belgaum und Dharwad von 1868 und 1880<sup>163</sup>, Guru Raos Liedersammlung, die Ausgabe von Rama Rao<sup>164</sup>, und Handschriften aus privaten Sammlungen<sup>165</sup> und dem Archiv der Karnataka Universität Dharwad<sup>166</sup>, deren Alter er zwischen 30 bis 150 Jahre<sup>167</sup> bezifferte.<sup>168</sup> Es war die erstmalige Herausgabe von Purandaradāsas Liedern in dieser umfassenden Form als Buch, die alle damals zugänglichen Quellen berücksichtigte. Anlässlich des 400. Jahrestags von Purandaras Tod im Jahr 1964 wurden weitere Publikationen zu Purandaradāsa herausgegeben.<sup>169</sup> Die wichtigste darunter war eine Sammlung von ca. 100 Purandara-Liedern mit Notation, die ein Komitee von Experten<sup>170</sup> unter dem Namen *Sri Purandaradasa Kṛiti Shataka*<sup>171</sup> publizierte. Die darin enthaltenen Stücke basieren auf älteren Aufzeichnungen, darunter die Sammlung in traditionellen *rāga* von Karigiri Rao.<sup>172</sup> Mit dieser Publikation wurden die Lieder Purandaras erstmals nicht mehr im rein karnatischen Kontext, sondern in ihrem eigenen Kontext als prä-karnatische Kompositionen betrachtet. Musikwissenschaftler wie R. SATHYANARAYANA (Kn.: ಅರ್. ಸತ್ಯ-ನಾರಾಯಣ, 1927/1929 –) griffen diesen Ansatz auf und beschäftigten sich in den Folgejahren mit verschiedenen Aspekten der *haridāsa* und ihrem Beitrag zur südindischen Musik und Literatur.<sup>173</sup> In seinem Kommentar zur Übersetzung der *Caturdaṇḍīprakāśikā* behandelt SATHYANARAYANA Purandaradāsa im Zusammenhang mit der Anwendung von prä-karnatischen *rāga*, *tāla* und Liedformen wie *suḷādi*.<sup>174</sup> Die Zusammenarbeit von B. C. DEVA (Mr.: बिगमुद्रे चैतन्य देव, 1922 – 1981)<sup>175</sup> und J. KUCKERTZ (1930 – 1996) griff diesen Ansatz in musikethnologischer Richtung

---

Tradition in die zeitgenössische Performance teilen mit VISWANATHAN auch einige wenige andere Musikwissenschaftler bzw. Historikerinnen, wie L. SUBRAMANIAN oder A. J. WEIDMAN.

<sup>163</sup> S. o., Fn. 125 und 126.

<sup>164</sup> S. o., Fn. 134.

<sup>165</sup> Insgesamt zählt BKS (1963:12f.) 11 private Sammlungen mit insgesamt 2583 Lied-Handschriften.

<sup>166</sup> Diese Sammlung zählt insgesamt 116 Lied-Handschriften, s. BKS (ebd.).

<sup>167</sup> BKS (ebd.) nennt auch 468 Handschriften aus dem 20. Jh., welche er einbezogen hat.

<sup>168</sup> S. BKS (ebd.); Im folgenden Band sind die Handschriftenbestände noch detaillierter aufgeführt. Es scheint, dass BKS zwischen dem ersten und zweiten Band neue Handschriften dazugewonnen hat, s. BKS (1964a:6). Weiter erwähnt er in seiner Bibliografie, s. BKS (1963:14) oder (1964a:3 & 4), folgende gedruckte Sammlungen, die nicht mehr erhältlich sind: N. N. (1873): *Haribhajane kīrtane*. Madraṣu; N. N. (1914): *Dāsa-kūṭa bhajanemaṃjari*. Madraṣu.

<sup>169</sup> S. SKR (1985a:51).

<sup>170</sup> Unter anderem haben B. Venkatesachar als Präsident und Masthi Venkatesha Iyengar sowie S. K. RAMACHANDRA RAO daran mitgearbeitet.

<sup>171</sup> Dieses Buch ist in Bibliotheken nicht mehr erhältlich, s. VNP (1998:ix).

<sup>172</sup> S. VNP (1998:ix).

<sup>173</sup> S. SATHYANARAYANA (1965), SATHYANARAYANA (1988); SATHYANARAYANAS Artikel *Purandaradasa: A symbol of musical renaissance*, 1965 erschienen, ist momentan nicht erhältlich.

<sup>174</sup> S. SATHYANARAYANA (2006: 113, 136, 222, 275, 420, 439 & 450).

<sup>175</sup> DEVA gründete mit R. C. Mehta 1970 die Indian Musicological Society of Bombay & Baroda. Die Gesellschaft beschäftigt sich hauptsächlich mit komparativen und historischen Studien zu musikwissenschaftlichen

auf und untersuchte die Bezüge zwischen der südindischen Volksmusik und der karnatischen Musik.<sup>176</sup> KUCKERTZ, der von 1967 bis in die 90er Jahre die Zusammenhänge zwischen der religiösen Volks- und klassischen karnatischen Musik in Karnataka erforschte, beschäftigte sich bereits in seiner Habilitationsschrift mit Purandaradāsa.<sup>177</sup> In weiterer Forschungsarbeit widmete sich KUCKERTZ der Überlieferung der *rāga*-Melodik von Purandaras Liedern in den Familien von Udupi und Umgebung.<sup>178</sup> Seine diesbezüglich 1991 begonnene Forschung in Zusammenarbeit mit dem Regional Research Centre for Folk Performing Arts in Udupi wurde aufgrund seines plötzlichen Todes 1996 leider nicht fertiggestellt.<sup>179</sup> KUCKERTZ' Arbeit in der Forschung zu Purandara hallte in Indien zweifellos nach, denn ab den 1970er Jahren wurden in regelmässigen Abständen Liedersammlungen von Purandaradāsa veröffentlicht.<sup>180</sup> S. S. KARANTA (Kn.: ಎಸ್. ಎಸ್. ಕರಂತ, n. d.) gab 1977 eine Sammlung mit 693 Purandaradāsa-*pada* und -*ugābhōga* heraus.<sup>181</sup> 1985 veröffentlichte der Indologe S. K. RAMACHANDRA RAO die vierbändige Ausgabe *purāṇḍara sāhitya darśana*, welche sich mit ca. 980 Liedern neben Guru Raos und KRISHNASHARMAS Editionen zum Standardwerk in der modernen Purandara-Forschung etablierte. Auch Ausgaben mit entsprechender Notation wurden vermehrt publiziert, darunter zwei von KUPPUSWAMY in tamilischer und lateinischer Schrift<sup>182</sup>. Solche Ausgaben zeigen, wie sich die Einstellung zur Dokumentation in gedruckter Form, um dem Verlust der *dāsa*-Lieder entgegenzuwirken mittlerweile auch in Musikkreisen verändert hatte, denn im Vorwort von KUPPUSWAMYS englischer Ausgabe betont ihre Lehrerin und Purandara-Exponentin M. L. Vasanthakumari<sup>183</sup>:

«[...] the Devarnama repertoire of the non-Kannada musicians is extremely limited with the result that one finds the same Devarnamas being repeated over and over again. [...] Out of the 51 Devarnamas in this volume, nearly half are Purandaradasas' compositions but care has been taken to see that only new compositions not printed

---

Themen, wie Musikpsychologie, Akustik, Semiotik und Ästhetik. Das *Journal of the Indian Musicological Society* ist eine jährlich erscheinende Zeitschrift in englischer Sprache, s.

[http://www.dovesong.com/positive\\_music/archives/world/India/IMS.asp](http://www.dovesong.com/positive_music/archives/world/India/IMS.asp) – Zuletzt geprüft am 2.8.2015.

<sup>176</sup> DEVA, B. C.; KUCKERTZ, J. (1981): *Bhārūḍ, Vāghyā-muralī and the Ḍaff-gān of the Deccan: studies in the regional folk music of South India; a research report*. München: Katzbichler.

<sup>177</sup> S. KUCKERTZ (1970:3 [Fn.6] & 235).

<sup>178</sup> S. KUCKERTZ (1994).

<sup>179</sup> Seine Schülerin S. THIELEMAN hat Teile seiner Forschung zwar weitergeführt, jedoch mit einem anderen Fokus, s. THIELEMAN (1999:237ff.).

<sup>180</sup> Dank der Forschungsarbeit von KUCKERTZ wurde die indische Musik auch in Europa stärker zur Kenntnis genommen. Sichtbar wird das z. B. im Beiheft zum Schulwerk *Musik in Asien I: Indien und der Vordere Orient* in welchem KUCKERTZ die karnatische Musik für die Grundschulstufe darstellt. Neben KUCKERTZ ist NIJENHUIS die zweite namhafte europäische Musikwissenschaftlerin für südindische Musik. NIJENHUIS hat sich sowohl mit der Entwicklung der modernen karnatischen Musik als auch mit musikalischen Parallelen zwischen West und Ost beschäftigt. Sie arbeitet mit einem historischen Ansatz, beschränkt sich aber auf eine rein musikwissenschaftliche Betrachtung der südindischen Musik, ohne Bezugnahme auf die soziale Einbettung der Tradition. Ihre Darstellung in *A History of Indian literature: Musicological literature* (1977) ist eine gute und kurzgehaltene Grundlage, um eine Übersicht zu den wichtigsten Autoren und Werken der indischen Musik- und Tanzliteratur zu erhalten. In *Kīrtana: Traditional South Indian Devotional Songs* (2011) beschreibt sie ca. 40 Lieder der karnatischen Musik in Text, Notation und Technik.

<sup>181</sup> Ausführlicher zu dieser Publikation s. u. unter in Kapitel 3.

<sup>182</sup> KUPPUSWAMY (1979)

<sup>183</sup> Ausführlicher zu M. L. Vasanthakumari s. u. in Kapitel 3.



in the earlier editions are included.»<sup>184</sup>

Ein späteres vergleichbares Werk ist R. K. SRIKANTHANS (Kn.: ರುದ್ರಪಟ್ಟಣ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಶ್ರೀ-ಕಂಠನ್, 1920 – 2014) Publikation<sup>185</sup>, worin er Purandaradāsa-Kompositionen mit Notation sowohl in Kannada- als auch in Tamil-Schrift und englischer Transkription mit Übersetzung herausgab.<sup>186</sup>

Die akademische Forschung in kanaresischer Sprache zu den Kompositionen von Purandaradāsa entwickelte sich parallel zur, und motiviert durch die musikwissenschaftliche und -ethnologische Arbeit in Südindien weiter. Bereits in den Einleitungen zu KRISHNASHARMAS Ausgaben finden sich zahlreiche kanaresische Aufsätze, die Purandara im Kontext von Musik, Literatur und Religion reflektieren. Institutionalisiert hat sich die kanaresische Forschung zu *dāsa-sāhitya* in der Gründung der Universität in Hampi in den 90er-Jahren. Mit dem Ziel der Pflege und Förderung aller Themen rund um die kanaresische Kultur hat die Universität in diesem Zusammenhang die Reihe *samagra dāsa sāhitya* zur *haridāsa*-Literatur herausgegeben, in welcher auch zwei Bände mit gesammelten Purandara-Werken enthalten sind.<sup>187</sup> Die Universität unternahm unter A. V. NAVADA (Kn.: ಎ. ವೀ. ನಾವಡ, n.d.) Versuche, Aufnahmen von Original-Versionen von Purandaras Liedern zu machen. Es wurden angeblich Tonbandaufnahmen mit älteren Frauen aus traditionellen Familien gemacht, die diese Lieder noch in ihrer althergebrachten Art singen. Laut H. N. MURALIDHARA sind diese Aufnahmen leider verloren und Anstrengungen diese aufzufinden blieben ergebnislos.<sup>188</sup> Neben diesen Arbeiten besteht an keiner Universität im Bundesstaat Karnataka eine laufende oder abgeschlossene Forschung zu Purandaras literarischem Werk (Stand 2013).<sup>189</sup>

Die Bemühungen der kanaresischen Forschung wurden auch im Westen wahrgenommen und entsprechend rezipiert. Einer dieser Autoren ist W. JACKSON (1943 –), der in *Songs of three great South Indian saints* (1998) die Dichter-Sänger Purandaradāsa, Annamācārya und Kanakadāsa behandelt. Es ist die erste und bisher einzige grössere westliche Anthologie über das Leben und Werk dieser Komponisten. Die dargelegte Biografie nennt die üblichen Eckpunkte aus Purandaras Leben<sup>190</sup>, den dazugehörigen historischen Kontext und einige ausgewählte Lieder mit englischer Übersetzung. JACKSON stützt sich hauptsächlich

---

<sup>184</sup> KUPPUSWAMY (1979:vii & viii)

<sup>185</sup> RKS (1999)

<sup>186</sup> Ausführlich zu dieser Publikation s. u. in Kapitel 3.

<sup>187</sup> S. SABARADA (2003) & KUṢṬAGI (2003).

<sup>188</sup> MURALIDHARA mündlich am 7.2.2013 in Bangalore; An der Universität Hampi wurde bisher eine einzige Doktorarbeit zu Purandaradāsas Terminologie von Supriya Nagarhalli herausgegeben (Stand 2013), jedoch ohne die Folge weiterer Forschungen: Nagarhalli, S. (2010): *Purandaradāsara pratimālōka*. Kannaḍa viśva-vidyālaya Haṃpi.

<sup>189</sup> Einzig an Musik- und Tanz-Colleges werden vereinzelt akademische Arbeiten über Purandaradāsa oder über seine Lieder abgeschlossen. In den angrenzenden südindischen Staaten wie Tamil Nadu oder Andhra Pradesh werden vereinzelt Magisterarbeiten zu Purandaradāsa abgefasst, die sich inhaltlich jedoch vor allem mit den musikalischen Aspekten seiner Werke befassen. Diese Aussage basiert auf den mündlichen Informationen von NAVADA am 3.2.2013 in Mangalore und von MURALIDHARA am 7.2.2013 in Bangalore. Es gibt in Südindien zurzeit keine Datenbank, die die Titel solcher Arbeiten erfasst.

<sup>190</sup> Mehr zu Purandaras Biografie s. o. unter «Purandara als historische Person».

auf RAMACHANDRA RAOs Arbeit und hat mithilfe kannadasprachiger Mitarbeiter in der kanaresischen Literatur recherchiert, verfolgt aber klar den Anspruch, anstelle von harten Fakten die porträtierten Dichter und ihre Werke in ihrem Sitz im Leben zu dokumentieren: «The songs represent the organic memory, the folk mind, the collective spirituality [...] I leave to others the task of sorting and shifting involved in historical text criticism.»<sup>191</sup> Dieser neue Ansatz, Purandaras Lieder in ihrer Rezeption zu kontextualisieren, wurde im kannadasprachigen Raum vor allem von NAVADA und MURALIDHARA verfolgt. Einer der neuesten Sammlungen von *haridāsa*-Liedern ist NAVADA's Ausgabe *sāvirāru kīrtanegaḷu*, die erstmals 1999 von der Kannada Universität Hampi herausgegeben wurde.<sup>192</sup> Diese Edition stellt eine umfangreiche Sammlung von Kompositionen der *haridāsa* Naraharītīrtha bis Gurugōvīmḍa Viṭṭhaladāsa (Kn.: ಗುರುಗೋವಿಂದ ವಿಠಲದಾಸ, 1915 – 1983) dar.<sup>193</sup> NAVADA stellt darin klar, dass er mit dieser Ausgabe ganz bewusst keine kritische Edition erstellen wollte, sondern ausschliesslich beabsichtigt, *dāsara-pada*-Interessierten, die nicht in einer aktiven mündlichen Tradition stehen, eine qualitativ hochwertige Textvorlage zu bieten. Eine kritisch edierte Version eines Liedtextes entspreche nicht der Realität, da dasselbe Lied von Dorf zu Dorf unterschiedliche Versionen aufweise und sich gerade darin die Lebendigkeit der Tradition zeige.<sup>194</sup> In der Rezeptions-Forschung ebenfalls federführend ist MURALIDHARA, der mit seiner Dissertation *purandaradāsara kṛtiḡaḷa śāli mattu charṇḍassuḡaḷa adhyayana* (2002) über die Prosodie in Purandaradāsas Liedtexten eine Lücke in der Forschung schloss, die seit KITTELS Arbeit<sup>195</sup> nicht weiterverfolgt wurde. MURALIDHARA hat sich vor allem auf die literarisch-historischen sowie poetisch-ästhetischen Aspekte von Purandaras Werk spezialisiert. Er spricht sich gegen die übermässige Herstellung von inhaltlichen Bezügen zwischen Purandaras Aussagen und religiösen oder epischen Schriften aus der Sanskrit-Literatur aus und plädiert dafür, die *dāsa*-Literatur in erster Linie als ein unabhängiges Genre anzusehen, das für sich selbst spricht. Diese Haltung wird z. B. sichtbar in der Aufsatzsammlung *ī pariya sobagu* (2010) mit Beiträgen zahlreicher kanaresischer Autoren zur Tradition der *haridāsa*-Literatur, darunter Experten wie IYENGAR<sup>196</sup>, RAMACHANDRA RAO, NAVADA sowie G. NAVADA. Die aktuellste indische Arbeit in Richtung der Rezeptionsforschung in englischer Sprache stellt M. K. V. NARAYANS (Kn.: ಏಮ್. ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ, 1933 –) Buch dar. Er verfolgt mit *A Sociological Study of Songs of Sant Purandara Dasa* (2010) eine ähnliche Richtung wie T. SEETHARAMALAKSHMI<sup>197</sup> (n.d.) (1994), jedoch ohne Purandara zu vergleichen, sondern indem er einzelne Kompositionen auswählt, übersetzt und ihren Inhalt in einen sozio-religiösen Kontext stellt. NARAYAN macht interessante Ansätze, die sich an einen wissenschaftlichen

<sup>191</sup> JACKSON (1998:xix); Übersetzungen von Purandaras Liedern mit einem ähnlichen Ansatz sind z. B. jene von PURANDARADĀSA & RAGHUNANDAN (1997) und Seshagiri Rao in PURANDARADĀSA (1978).

<sup>192</sup> NĀVADA (2012); Ausführlicher zu dieser Publikation s. u. in Kapitel 3.

<sup>193</sup> Weitere neuere Liedersammlungen mit kleinerem Umfang wurden u. a. herausgegeben von GRS (2012a), KP (2012b), TJS (2012) und GVS (o.J.). Ausführlicher zu diesen Publikationen s. u. in Kapitel 3.

<sup>194</sup> S. AVN (2012c:27).

<sup>195</sup> S. o.

<sup>196</sup> IYENGAR publizierte bereits 1964 ein Buch zu Purandara, welches momentan jedoch nicht erhältlich ist: IYENGAR [AYYANGAR], M. V. (1964): *Purandara Daasa*. Bangalore Press.

<sup>197</sup> Ausführlich zu SEETHARAMALAKSHMI s. u. unter «Schwierigkeiten in der Bearbeitung von Purandara als Forschungsthema».

Textkommentar anlehnen, indem er die genannten Stücke von Purandara verschiedenen Stimmungen zuordnet, ethische, philosophische und religiöse Aussagen in den Liedern herausstreicht und sachbezogen diskutiert. Seine Übersetzungen sind wortgetreu, obwohl er ihnen eine sichtbar literarische Form gibt. Obschon NARAYAN einen brahmanisch-ideologischen Hintergrund hat, gelingt es ihm, in seinem Buch objektiv und rational zu bleiben. Leider führt er kaum Referenzen und Nachweise zu seinen Aussagen auf.

#### 1.1.4. Schwierigkeiten in der Bearbeitung von Purandara als Forschungsthema

Die indische Musikwissenschaft versteht sich bis heute hauptsächlich als dokumentierende Disziplin, und beschäftigt sich mehrheitlich damit, sich selbst zu erklären. Nur wenige indische Forscher lassen sich auf erweiterte Studien ein, z. B. mit sozialwissenschaftlichem oder performativem Fokus, die neue Themengebiete erschliessen. Trotzdem kann beobachtet werden, dass mit der Etablierung von musikwissenschaftlichen Gesellschaften, wie der Indian Musicological Society, und durch eine verstärkte Zusammenarbeit mit westlichen Akademikern seit 1970 eine thematisch breitere Beschäftigung mit karnatischer Musik im Kontext von Wissenschaft und Forschung stattfindet. Trotzdem hat die westlich geprägte vergleichende Musikwissenschaft bis jetzt nur wenige Beiträge zur karnatischen Musik leisten können. Einerseits begründet sich diese Tatsache damit, dass es bis heute nur wenige westliche Forscher in diesem Gebiet gibt, die genügend fundierte Kenntnisse in der südindischen Musik und in südindischen Sprachen besitzen, um diese entsprechend zu untersuchen. Aufgrund der Komplexität und Breite des Feldes sind die westlichen Forschungen zur indischen Musik daher meistens Bestandteil der Musikethnologie und nicht der Musikwissenschaft. Andererseits arbeitet die Musikwissenschaft mit der Unterscheidung von lokalen und überregionalen Traditionen, woraus Kategorisierungen wie klassische Musik, Volksmusik, Populärmusik etc. entstehen.<sup>198</sup> Diese begrenzte und teilweise künstliche Sichtweise verhindert die Kontextualisierung eines Werks und dessen Performance in die sozialen, politischen und kulturellen Bezüge, in denen es rezipiert wird, und kreiert ein verfälschtes Bild künstlich isolierter Traditionen. Erst neuere Beiträge haben begonnen, diese Dynamik zu berücksichtigen.<sup>199</sup> Aus diesem Tatbestand ergibt sich, dass Forschungsthemen, wie sie in dieser Arbeit behandelt werden, die sowohl den sozialen und historischen, als auch den literarischen, musikalischen und performativen Aspekt eines Werks behandeln, nicht auf ein etabliertes Forschungsfeld zurückgreifen können. In der Bearbeitung zu Purandara als Forschungsthema kristallisieren sich diesbezüglich konkrete Probleme heraus. Aufgrund der fehlenden kritischen Auseinandersetzung mit sogenannten harten Fakten besteht eine fehlende Objektivität und eine inkonsequente Diskussion über Quellen und Nachweise. Exemplarisch für diese Problematik ist N. RAJAGOPALAN (TA.: ஏந்த. ராஜகோபாலன், 1923–), der sich im zweiten Buch seiner enzyklopädischen *Garland*-Reihe der Kritik stellen muss, in seinen Schilderungen über Purandaradāsa Fakten mit Nacherzählungen aus der traditionellen Legende zu vermischen.<sup>200</sup> RAJAGOPALAN reagiert auf diese, in meinen Augen berechnete Kritik, mit entsprechender Empörung. Sie stellt aus seiner Sicht eine Respektlosigkeit gegenüber grossartigen Musikern wie Purandaradāsa dar. Solcher Skeptizismus kommt für ihn einer Verleumdung der Errungenschaften bedeutender Musiker der karnatischen Musik gleich. M. V. KRISHNA RAO (Kn.: ఏమో. వి. శృష్ణరావు, n.d.) ist sich in *Purandara and the Haridasa Movement* (1966) dieser Problematik der tendenziösen Berichterstattung bewusst und nennt als eine der Hauptursachen die Schwierigkeit, harte Fakten zu recherchieren:

<sup>198</sup> S. RIES (1969:25ff.) und GROESBECK (1999:87ff.).

<sup>199</sup> Z. B. SUBRAMANIAN (2011) oder WEIDMAN (2006).

<sup>200</sup> S. RAJAGOPALAN (1992:62ff.).

«Authenticated documentary evidence is not available, and what is extant is perhaps a mutilation in the direction of one's personal or sectarian prejudices.»<sup>201</sup> KRISHNA RAO will mit seiner Darstellung sowohl Purandara Respekt zollen, als auch die an Tatsachen-orientierte Leserschaft befriedigen:

«I have wished to trace every serious form of thought with sincere respect, to trace to its spiritual roots and to conserve some underlying truths which may at once appeal to the religious sensibility and satisfy the instructed mind.»<sup>202</sup>

Dieser Anspruch erweist sich als problematisch. KRISHNA RAO erarbeitet das Thema von der Perspektive des Mystizismus aus, weist wiederholt auf die unvollständige Datenlage hin und sein Buch kann, nicht zuletzt auch aufgrund der fehlenden Nachweise, seinem anfänglich postulierten Anspruch nicht nachkommen. Seine durchaus interessante Bibliografie, welche einige ältere kanaresische Publikationen aufweist, die nicht mehr erhältlich sind, bleibt unkommentiert.<sup>203</sup> Ähnlich verhält es sich bei NARAYAN RAO (n.d.), welcher in seinem kleinen Buch *Life & Miracles of Saint Purandaradasa* (1995) sowohl Purandaras Biografie, als auch seine Philosophie, seine Persönlichkeit, Themen seiner Lieder, sowie die Bedeutung seiner Werke beschreibt, und eine Auswahl an Lied-Übersetzungen liefert. Leider fehlen in dieser Monografie ebenfalls jegliche Nachweise und Referenzen, so dass NARAYAN RAOS breites Fachwissen im Raum stehen bleibt, ohne dass man Bezüge zu seinen Quellen herstellen kann.

Die fehlende oder lückenhafte Dokumentation von Nachweisen sowie gelegentlich willkürlich konstruierte Zusammenhänge zwischen Quellen und Praxis hat für die weiterführende Forschung weitreichende Konsequenzen. SUBBA RAO nennt z. B. das einleitende Kapitel in seinem Buch zur indischen Musik *Plea for a rational interpretation of sangīta śāstra [sic!]* und kritisiert die Vermischung von Legenden und Wissenschaft: «The divine or mythical origin only serves to emphasize the absence of a rational explanation.»<sup>204</sup> Abschliessend zu besagtem Kapitel mahnt er:

«I have been endeavouring in these lectures to draw your attention to the very sound reasoning that lies behind most music theories with a view to stimulate your interest in them and to make you bring to bear on them a spirit of enquiry and scientific research.»<sup>205</sup>

Doch das Mythologisieren in der Musikwissenschaft hat ihre Ursachen nicht allein im fehlgeleiteten Ansatz der Forscher, sondern auch in der Datenlage und ihrer Zugänglichkeit.

---

<sup>201</sup> KRISHNA RAO (1966:vii)

<sup>202</sup> KRISHNA RAO (1966:viii)

<sup>203</sup> Darunter PANCHAMUKHI, R.S. (1952): *Karnāṭakada haridāsa sāhitya*. Beṅgaḷūru: Kannaḍa sāhitya pariṣattu.; Hanumantha Rao, G. (Ed.): *Lingusugur: Karnataka Haridasa Sahitya*. In: Journal Bimonthly (o. J.); VARADARAJA RAO, G. (1944): *Sri purandara dasaru mattu avara kiirtanagalu*. Bangalore: Mitra sangha.

<sup>204</sup> SUBBA RAO (1962:13)

<sup>205</sup> SUBBA RAO (1962:32)

ANNAPOORNA, eine indische Musikwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkt in Tempelmusik<sup>206</sup> und mittelalterlicher bis zeitgenössischer *vīṇā*-Musik<sup>207</sup>, weist in ihrem Sammelband *New Dimensions in Indian Music, Dance and Drama* (1998a) darauf hin, dass auch zu Beginn des 21. Jh. diesbezüglich in Indien noch viele Herausforderungen bestehen. Sie spricht von weiterhin bestehenden Schwierigkeiten in der Arbeit mit Quellen, und welche Konsequenzen dies für eine weiterführende Forschung hat:

«[...] compared to musical research in other Western and European countries, the pace in Indian is rather slow. The published findings are either not available to the Scholars or are easily accessible – mainly because of lack of technique in documentation.»<sup>208</sup>

Der Umstand, dass viele der indischen Musikhistoriker und -wissenschaftler selbst in einer Musiktradition stehen, ist in der Forschung sowohl Vorteil wie auch Nachteil. KUPPUSWAMY (1989) bemängelt, dass in Institutionen, in welchen indische Musikwissenschaft betrieben werde, die Theorie einen zu grossen Raum einnehme:

«Wherever practical musicians or professionals are in charge of these institutions, they have invariably reduced the over-loaded musicological part of the syllabus to prevent attention of the students being turned away from the practical training.»<sup>209</sup>

Das Dilemma ergibt sich aus der unklaren Trennung zwischen der Arbeit in Musik und der Arbeit über Musik.<sup>210</sup> Ein Vortrag von N. RAMANATHAN (Ta. ஏந். ராமநாதன், 1946 –) und die folgende protokollierte Diskussion zeigt beispielhaft auf, in welchen Wirrungen sich die indische Musikforschung diesbezüglich befindet. RAMANATHAN beschäftigt sich in seiner Forschung neben inhaltlichen Themen auch mit der Ausbildung in Musik und der Entwicklung der Forschung in karnatischer Musik.<sup>211</sup> In seinem Vortrag *Area & Scope of Research in Music* (1988) zählt er die üblichen Forschungsfelder auf, mit welchen sich die indischen Musikwissenschaftler heute beschäftigen. RAMANATHAN räumt aber ein, dass gerade die Performance und die Untersuchung verschiedener Performance-Stile in der Forschung grösstenteils unangetastet sind und eine grosse Palette an Möglichkeiten für eine weitergehende Forschung bieten.<sup>212</sup> Wenn sich auch RAMANATHAN als Verfechter der literaturwissenschaftlichen Musikwissenschaft präsentiert, weist er in diesem Artikel auf die Gefahren hin,

---

<sup>206</sup> ANNAPOORNA, L. (1995): *Temple Compositions in South Indian Music*. University of Kerala; ANNAPOORNA, L. (2000). *Music and temples: A ritualistic approach*. New Delhi: Sundeep Prakashan.

<sup>207</sup> ANNAPOORNA, L. (1996). *Veena tradition in Indian music*. New Delhi: Kanishka Publishers, Distributors.

<sup>208</sup> ANNAPOORNA (1998:ix)

<sup>209</sup> KUPPUSWAMY (1989:254)

<sup>210</sup> P. L. SHARMA bringt dies in der Diskussion über einen Vortrag von N. RAMANATHAN (1988:216; s. u.) zum Ausdruck: «[...] we should make an attempt to discriminate between what is the study of music and study about music.»

<sup>211</sup> S. z. B. RAMANATHAN, N. (2000): *Institutional Music Education: Southern Area*. In: The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ. (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 449–456. oder RAMANATHAN, N. (2002): *Technology Based Distance Education Method in Music*. In: Journal of the Indian Musicological Society, Baroda, Vol. 33, Jan-Dec 2002, S.17-35.

<sup>212</sup> S. RAMANATHAN (1988:203).

die literarischen oder archäologischen Quellen als einzige Informationsquelle für die Forschung zu betrachten:

«[...] music being primarily a performing art, theoretical research has to be careful in expanding its area, lest it should get too much away from performance. The gap between *śāstra* and *Prayoga* has always been a tradition in the history of music. This has been due to the fact that theory has not been able to keep up with changes in practice. However, in the modern period there is the other fear of too much expansion in the direction of research so that the link with the core, namely the art, often gets snapped.»<sup>213</sup>

Die Problematik einer allumfassenden Musik-Forschung sieht er in der Interdisziplinarität, die vom Forscher abverlangt wird, wenn er die indische Musik fundiert analysieren will.<sup>214</sup> Die nachfolgend dokumentierte Diskussion zwischen RAMANATHAN und seinen Kollegen zeigt, wie uneins man über die bloße Definition des Arbeitsfelds im Rahmen der Forschung von karnatischer Musik ist. In der neueren Literatur zeigt sich diese fehlende Übersicht beispielhaft in GAUTAMS *Sources of Research in Indian Classical Music* (2002), einer aktuellen Zusammenstellung von Institutionen sowie primären und sekundären Ressourcen für die indische Musikwissenschaft, die auch die karnatische Musik einbezieht. Die Autorin nennt im Vorwort ihres Buches vielversprechend die Motivation für ihre Arbeit: «The methods given in research methodology books of other disciplines are not easily adapted to music.»<sup>215</sup> Wenn auch in weiten Teilen eine allgemeine Einführung ins wissenschaftliche Arbeiten enthält das Buch auf den ersten Blick einige interessante Angaben, wie z. B. eine Tabelle zu den Sanskrit-Manuskripten musikwissenschaftlicher Texte in verschiedenen indischen Bibliotheken. Beim näheren Betrachten fallen aber einige Unvollständigkeiten auf.<sup>216</sup> Unter diesem Gesichtspunkt ist GAUTAMS Buch, die in ihrem Vorwort den Anspruch hat «to provide basic guidelines on research»<sup>217</sup>, sehr lückenhaft und wird ihrer Zielsetzung nicht gerecht. Die konkreten Folgen einer solchen unübersichtlichen Quellenlage werden gerade in der Forschung zu Purandara sichtbar. Die Hemmung in akademischen Kreisen die Forschung zu Purandara weiter auszubauen, begründet sich unter anderem mit dem zu grossen Aufwand, die eine entsprechende Unternehmung mit sich bringen würde. Bereits geleistete akademische Forschungsarbeiten sind schlecht oder gar nicht erhalten, nicht katalogisiert oder aufgrund der kanaresischen Sprache nur beschränkt zugänglich, so dass sich Interessierte nicht darauf stützen können. Die Hemmschwelle unter den Studenten ist zu gross, sich für dieses Thema zu begeistern, da zu viel Basisarbeit geleistet werden muss.<sup>218</sup>

---

<sup>213</sup> RAMANATHAN (1988:208)

<sup>214</sup> S. RAMANATHAN (1988:204).

<sup>215</sup> GAUTAM (2002:viii)

<sup>216</sup> So nennt sie z. B. nur die *Grove*-Enzyklopädie als einziges Nachschlagewerk zur Musik (2002:137). Sie lässt mehrbändige Ausgaben unvollständig bibliographiert, nennt z. B. von RAJAGOPALANS *Garland*-Bänden (s. o.) nur zwei von insgesamt neun nachgewiesenen Bänden (2002:136). Unter den *rāga*-Indizes erwähnt sie keine von KAUFMANNs Publikationen (zu KAUFMANN und seinen Publikationen s. o.).

<sup>217</sup> GAUTAM (2002:viii)

<sup>218</sup> Das bezeugten auch Doktoranden von Prof. K. Ravindranathan an der Universität Hampi auf mein Nachfragen hin (mündlich am 13.2.2013 in Hampi). Das Gebiet der *Vacana*, der *śivaitischen* Dichtung aus der

MURALIDHARA bestätigt, dass einige Forschungsaspekte bezüglich Purandaradāsa's Werk daher brachliegen. Dazu gehört vor allem die Forschung, wie sie KUCKERTZ zu den überlieferten Melodiestrukturen 1991 begonnen hat, sowie Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte wie auch zur modernen Performance.<sup>219</sup>

Die Problematik des Forschungsfelds ergibt sich auch aus der fehlenden Selbstreflexion in der Forschung, wie z. B. L. RAMAKRISHNA mit dem Buch *Sampradāya Sangīta* (2005) zeigt. Im Versuch, ein Werk zu pan-indischer Musiktheorie zu verfassen, legt RAMAKRISHNA das Hauptgewicht auf den Terminus *classical music* und strebt mit ihren Ausführungen zu klassischer Musik<sup>220</sup> eine allgemein gültige theoretische Grundlage zur indischen Musik an. Ihr hauptsächliches Mittel dies umzusetzen, ist die Darstellung, wie die Theorie in den Sanskrit-Quellen verankert sind:

«Each chapter analyses a component of classical music and its underlying principles. [The book] tries to capture the idea, and the aesthetic ideals that sustain each of these vital facets tracing its progression from its ancient sources.»

Sie lässt im Laufe des Buches kein Thema, welches die Nord- oder Südindische Musik betrifft, ungenannt. Doch die Breite der behandelten Themen machen das Buch unübersichtlich und der strukturelle Aufbau geht verloren. Es finden sich auch bei RAMAKRISHNA die üblichen Lücken: fehlende Nachweise und Referenzen, inkonsequente Transkription von Sanskrit-Begriffen und eine teilweise starke Subjektivität. Interessante Punkte oder Fragen<sup>221</sup>, die sie am Schluss im Kapitel *Parivartana (Change)* stellt, diskutiert sie leider nicht kritisch und unter Hinzuziehung von Meinungen anderer Forscher, sondern nutzt sie, um ihre eigenen Ansichten kundzutun. Im verschwindend kleinen Unterkapitel zur Musikforschung bleibt RAMAKRISHNA bedauerlicherweise auf einer rein deskriptiven Ebene.<sup>222</sup> Solche Publikationen zeigen, dass sowohl in Bezug auf die Materie als auch in Bezug auf die Methoden, die Selbstreflexion nicht bis in die letzte Konsequenz durchgeführt wird. Die fehlende Konsequenz zeigt sich in der Folge auch darin, dass die verschiedenen Forscher, mehrheitlich parallel zueinander arbeiten und es versäumen, eine Interdisziplinarität, wie sie bereits RAMANATHAN vorgeschlagen hatte, aufzubauen, um Erkenntnisse zu verbinden und neue Ansätze in der Forschung einzuschlagen. Beispielhaft für diese Problematik ist die Vergleichsstudie *Study of the Compositions of Purandaradāsa and Thyāgarāja* (1994), in welcher SEETHARAMALAKSHMI eine Konkordanz zwischen den beiden Komponisten sucht. Sie verfolgt einen interessanten Ansatz und rekonstruiert Purandaradāsa's Biografie, seine

---

Prä-Vijayanagara-Zeit, ist hingegen ein sehr beliebter Forschungsgegenstand, da dies von Beginn an eine schriftliche Literaturgattung darstellt, die bis heute eine gute Manuskriptlage vorweist.

<sup>219</sup> H. N. MURALIDHARA, mündlich am 7.2.2013 in Bangalore.

<sup>220</sup> Klassische Musik ist laut RAMAKRISHNA (2005:xv & 264) die Musik, die die Regeln der autoritativen Werke in Sanskrit einhält.

<sup>221</sup> Z. B. der Einfluss von elektronischer Verstärkung in Konzerten oder die Problematik des Klassizismus-Begriffs (RAMAKRISHNA 2005:250ff.).

<sup>222</sup> S. RAMAKRISHNA (2005:261ff.).



philosophisch-religiöse Haltung, sein soziales Netzwerk, sowie seinen musikalischen Hintergrund aufgrund der Inhalte seiner Lieder.<sup>223</sup> SEETHARAMALAKSHMI bleibt trotz vielversprechender Methodik auf der Ebene der bereits bekannten Inhalte von Purandaras Legende und stellt keine neuen Zusammenhänge zwischen den von ihr extrahierten Informationen aus den Liedern und entsprechenden Informationen aus anderen Wissenschaften wie z. B. der Archäologie, Musikwissenschaft oder Literaturwissenschaft her. Ihre Ausführungen über die musikalischen Aspekte in Purandaras Liedern geben gute Anhaltspunkte, doch vermag sie sich nicht einer idealisierenden Tendenz zu entziehen.<sup>224</sup> Diese Vorsicht, nicht zu kritisch mit dem Forschungsthema umzugehen, ist teilweise davon beeinflusst, dass Purandara ein indigener Bestandteil der kanaresischen Identität ist. Aus dem Blickwinkel der karnatischen Tradition besteht daher eine Unantastbarkeit bezüglich seiner Werke. Schon eine Übersetzung der Liedtexte wird in den Augen von Kulturexponenten, wie karnatischen Musikern oder Geistlichen, weder als erwünscht noch als notwendig erachtet.<sup>225</sup> Das Unternehmen, die Lieder Purandaradāśas zum Mittelpunkt einer wissenschaftlichen Arbeit zu machen, und sie damit sowohl kritisch wie auch multi-perspektiv zu untersuchen, wird von ihnen mit Skepsis und Unverständnis aufgenommen. Die Ursachen dafür liegen in der gesellschaftlichen und religiösen Bedeutung der Lieder. Die Kompositionen Purandaras sind ein fest verankertes lokales Kulturgut in Karnataka und den angrenzenden südindischen Staaten. Die Leute erinnern sich daran, wie sie mit diesen Liedern aufgewachsen sind, und manche Grossmutter verfügt über ein nicht unbeachtliches Repertoire dieser Stücke. Sie werden sowohl zu Hause als auch in Tempeln oder in anderen öffentlichen Räumen gesungen und jedes Kind in Karnataka kann mindestens eines auswendig. Die Bedeutung, obwohl oft tiefsinnig oder poetisch, ist dabei weniger relevant. Man weiss, welcher Gottheit ein Lied gewidmet ist, und singt es bei entsprechendem Anlass. Doch auf die Frage nach Inhalt, Sinn und Bedeutung der jeweiligen Komposition bekommt man oft die Antwort «Das soll man nicht übersetzen, das soll man nur singen.» Zum einem liegt die Ursache dieser Antwort in der Form der Sprache. Das alte Kanaresisch ist in vielen Kompositionen in einer Art wiedergegeben, dass es selbst für Menschen, die Kanaresisch zur Muttersprache haben, schwierig ist, mehr als einzelne Worte zu verstehen. Das heisst, die Menschen verstehen teilweise tatsächlich nicht, was Purandara genau sagt.<sup>226</sup> Zum anderen begründet sich diese Aussage mit der Haltung vieler Leute in Indien, die althergebrachte mündliche Tradition unangetastet zu lassen, um

---

<sup>223</sup> Die Edition der Originaltexte, die sie als Vorlage benutzt, ist in Europa nicht zugänglich: Rama Rao, M. S. (Ed.) (1947): *Purandaradāśara kīrtanagalu*. Beṅgaḷūru. Zu dieser Ausgabe s. o.

<sup>224</sup> SEETHARAMALAKSHMI (1994:104f.) argumentiert z. B., dass Purandara zwischen *uttama* und *hīna saṅgīta* unterscheidet, wobei sie *uttama saṅgīta* als die von ihm bevorzugte Musik-Art charakterisiert («noble music») und *hīna saṅgīta* als die Musik der niederen Leute. Als Referenz bezieht sie sich auf Aussagen in der Komposition *kēḷano hari*. Gerade in Purandaras Komposition *kēḷano hari* wird jedoch deutlich, dass Purandara die höfische «hohe» Musik verabscheute und die einfache Musik als diejenige mit wahrem *bhakti*-Gehalt rühmte (s. u. im Liedkommentar von *kēḷano hari*).

<sup>225</sup> Dies kann auch einer der Gründe sein, weshalb bis heute so wenige Übersetzungen der Lieder veröffentlicht wurden.

<sup>226</sup> Dies zeigte sich auch in meiner eigenen Erfahrung. Selbst meine Mutter, eine studierte Germanistin und versiert in verschiedensten Sprachen, erkannte erst im Laufe meiner Arbeit an Purandaras Liedern die wahre Bedeutung einiger Passagen. Sie hatte diese entsprechend ihrer Kenntnis in ihrer Muttersprache Kannada verstanden, aber trotzdem an den betroffenen Stellen offensichtlich falsch gedeutet.

ihr oder ihrem Urheber den entsprechenden Respekt entgegenzubringen. Diese Menschen empfinden das Analysieren und Übersetzen dieser Lieder als Verletzung eines heiligen Textes. Des Weiteren werden diese Lieder oft gar nicht wahrgenommen, als was sie sind, nämlich als kleine Kunstwerke in ihrem eigenen Recht. In solch einem Fall ist den Betroffenen selbst der Umstand, dass man diesen Liedern so viel Interesse entgegenbringt, völlig unerklärlich. Es gibt einige Musiker, die als Kenner von Purandaras Liedern ihre Kenntnis dafür



Abb. 5: Rajamma Keshavamurthy bei der Durchsicht eines Purandara-Textes (Bangalore), 31.1.2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

einsetzen möchten, Untersuchungen an seinen Werken in Angriff zu nehmen. Solche Künstler, wie z. B. Rajamma Keshavamurthy (Kn.: ರಾಜಮ್ಮ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ, 1929 –, s. Abb. 5) oder Dr. Vidyabhushan (Kn.: ವಿದ್ಯಾಭೂಷಣ, 1952 –) begrüßen und schätzen auch als karnatische Musiker, die der mündlichen Tradition verpflichtet sind, das wissenschaftliche Interesse an Purandaras Kompositionen. Musiker wie sie sind Experten in diesem Bereich der Musik und haben einen tieferen Bezug zu diesen Liedern. Doch gerade Musiker erweisen sich in ihrer Herangehensweise geprägt von ihren ideologischen und moralischen Wertvorstellungen. Diese beeinflussen den Grad an Wichtigkeit, den sie einem Lied beimessen, und folglich stufen sie den Gehalt einer Komposition ganz anders ein, als ein Wissenschaftler.<sup>227</sup>

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Forschung zu Purandaras Liedern in der Basis der Musik- und Literaturwissenschaft, aber auch unter den praktizierenden Traditionsträgern noch einige Widerstände entgegenwirken, die die eigentliche Arbeit am Werk in vielerlei Hinsicht erschweren. Daraus ergibt sich eine teils bewusste, teils unbewusste Hemmnis, bestehende Forschungslücken aufzufüllen und neue Ansätze zu entwickeln.

<sup>227</sup> So standen für Rajamma Keshavamurthy vor allem Lieder im Vordergrund, die in *rāga* gesungen werden, welche eine gewisse Fertigkeit des Musikers verlangen, oder solche, die sehr selten und kaum überliefert sind. Gesellschaftskritische, zu direkte oder zu anzügliche Lieder lehnte sie ab und weigerte sich, sich damit zu befassen. Bei meiner Arbeit mit Rajamma Keshavamurthy an den Liedern für diese Arbeit mussten wir das Lied *kāgada bandide* überspringen, da es in ihren Augen ein unanständiges Lied ist, welches man nicht singen sollte. Dr. Vidyabhushan, ein ehemaliger Mönch und Begründer eines Purandaradāsa-āśrama in Bangalore, konzentriert sich vor allem auf den philosophischen Gehalt der Lieder. Je tiefgreifender der Inhalt eines Liedes ist, desto mehr ist er von der Wichtigkeit der Komposition überzeugt. Stücke deren Aussage in seinen Augen zu banal oder gewöhnlich sind, beachtete er bei unserer gemeinsamen Arbeit kaum.

## 1.2. Historischer Hintergrund der Lieder

Die Anfänge des Vijayanagara-Reichs (1336)<sup>228</sup> sind bis heute nicht vollständig geklärt.<sup>229</sup> Am populärsten ist die These, Vijayanagara sei aus einer Reaktion gegen das Delhi-Sultanat aus dem Norden des Subkontinents entstanden.<sup>230</sup> Dies soll sich in der energischen Stimmung entladen haben, ein sozio-politisches System aufzubauen, welches die Religion und traditionelle Kultur Südindiens bewahren und gegen aussen verteidigen würde:

«This spirit instilled and infused new strength and enthusiasm, among the founders of the Vijayanagara polity and commoners alike, to act in a constructive manner in order to preserve dharma.»<sup>231</sup>

Es ist dieses Verständnis von Dharma, das die Integrität von lokalen Kulturen und unterschiedlichen Gemeinschaften bewahrt und zu ihrem gesunden Wachstum innerhalb einer geschützten Umgebung beigetragen haben soll.<sup>232</sup> Dass dies eine einseitige Betrachtung der Geschichte ist, zeigt STEIN (1989) in seiner Historiographie und seinen Ausführungen zur Forschung und frühen Geschichte des Vijayanagara-Reichs.<sup>233</sup> Unbestritten bleibt, dass Vijayanagara zur Zeit Purandaras ein wohlhabendes und politisch relativ stabiles Königreich war.<sup>234</sup> Die Popularität der *haridāsa* steht in direktem Zusammenhang mit der Blütezeit dieses Königreichs, welches sich mit der Regentschaft von Kṛṣṇadēvarāya und Acyutarāya auf ihrem Höhepunkt befand.<sup>235</sup> Sie waren sowohl Anhänger des aufkommenden Viṣṇuismus als auch wichtige Förderer der Künste. Unter ihrer Herrschaft fanden Poeten, Dichter und Geistliche Schutz und Unterstützung.<sup>236</sup> Zur historischen für das Verständnis seiner Dichtung wichtigen Umwelt Purandaras gehört daher der Hintergrund, der die Existenz eines «heiligen» Wandersängers ermöglicht, der die Ausdrucksmöglichkeiten und Inhalte der Dichtung zur Verfügung stellt und der die Darstellungsmöglichkeiten und Ausdrucksformen der Lieder strukturiert.<sup>237</sup> Der folgende historische Umriss soll einen groben Eindruck davon geben, in welchem Umfeld und zu welchen politischen, wirtschaftlichen, künstlerischen, literarischen und religiösen Bedingungen Purandara wirkte.<sup>238</sup> All diese Aspekte können hier

---

<sup>228</sup> Alle Jahreszahlen im Zusammenhang mit der Geschichte von Vijayanagara richten sich nach den Angaben von VERGHESE (2012).

<sup>229</sup> Vgl. KULKE & ROTHERMUND (1982:211).

<sup>230</sup> S. Z. B. KERSENBOOM-STORY (1987:34).

<sup>231</sup> NANDAGOPAL (2012:295)

<sup>232</sup> S. KAMATH (1997:175) und KERSENBOOM-STORY (1987:38).

<sup>233</sup> S. STEIN (1989:2ff.).

<sup>234</sup> Vgl. STEIN (1989:56ff.).

<sup>235</sup> S. KULKE & ROTHERMUND (1982:214).

<sup>236</sup> Vgl. KAMATH (1997:179ff.).

<sup>237</sup> Vgl. NANDAGOPAL (2012:294ff.).

<sup>238</sup> Purandara lebte während der Sāluva-Dynastie, doch bereits der letzte König Devarāya II (Kn.: ದೇವರಾಯ, regn. 1424 – 1446) der Saṅgama-Dynastie (1336 – 1485), war bedeutsam. Er war ein politisch erfolgreicher Herrscher und legte die Basis für ein günstiges kulturelles Umfeld, vgl. NILAKANTA SASTRI (1966:269), FRITZ & MICHELL (1991:114) und STEIN (1989:70). Die folgenden Ausführungen basieren auf KRISHNA RAO (1966), NILAKANTA SASTRI (1966), RAMAN (1975), DIKSHIT (1976), SONTHEIMER (1976), KULKE & ROTHERMUND (1982), RICE (1982), FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984), STEIN (1989), FRITZ & MICHELL (1991), DALLAPICCOLA ET AL. (1992), DELEURY (1994), MICHELL (1995), VAUDEVILLE (1996), KAMATH (1997), SIVARUDRAPPA (1998), PURANIK (2001), DALLAPICCOLA & KOTRAIAH (2003), HORSTMANN (1993), EATON (2005), VERGHESE

nur insoweit skizziert werden, als sie Purandaras Lieder in ihrem historischen Umfeld kontextualisieren.

---

(1995 & 2012), BRÜCKNER (2009), DHERE (2011), STOKER (2011), BRANFOOT (2012), DHARWADKER (2012) und NANDAGOPAL (2012).

### 1.2.1. Politik

Der für Purandaradāsas Wirken relevante politische Zeitabschnitt erstreckt sich von der Sāluva-Dynastie (1485 – 1505) über die gesamte Zeit der Tuḷuva-Herrschaft (1505 – 1565). Purandara erlebte die Regentschaft von fünf Vijayanagara-Königen:

- Sāluva Narasiṃha (Kn.: ಸಾಲುವ ನರಸಿಂಹ, regn. 1485 – 1491/1495)
- Narasa Nāyaka (Kn.: ನರಸ ನಾಯಕ, regn. 1491 – 1503)
- Kṛṣṇadēvarāya (Kn.: ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ, regn. 1509 – 1529)
- Acyutarāya (Kn.: ಅಚ್ಯುತರಾಯ, regn. 1529 – 1542)
- Rāmarāya (Kn.: ರಾಮರಾಯ, regn. 1542 – 1565)

Als Purandara 1484 geboren wurde, war das Reich geprägt von einer Periode innerpolitischer Instabilität und häufigem Regierungswechsel.<sup>239</sup> Dennoch hatte die Regentschaft von Dēvarāya II eine beeindruckende Hauptstadt hinterlassen.<sup>240</sup> VARTHEMA (1470 – 1517) schreibt über seinen Eindruck der Stadt Vijayanagara (Sa.: «Siegesstadt») zur Zeit Narasiṃhas:

«Die Stadt Bisinagar gehört dem König von Narsinga, und es ist eine riesige Stadt mit starken Mauern, gelegen an der Flanke eines Berges; sie hat einen Umfang von sieben Meilen und besitzt drei Mauerringe. Es ist ein Ort von grosser Wirtschaftskraft und Fruchtbarkeit, ausgestattet mit allen Annehmlichkeiten, die man nur haben kann. Sie besitzt die bezauberndste Lage und das beste Klima, das man je gesehen hat, mit idealen Jagdgründen und auch Orten für den Vogelfang, so dass sie einem zweiten Paradiese gleicht.»<sup>241</sup>

Narasiṃhas General Narasa Nāyaka lenkte nach Narasiṃhas Tod die Staatsgeschäfte, zuerst im Namen von Narasiṃhas Söhnen, später im Namen seiner eigenen Tuḷuva-Dynastie. Es gelang ihm, die Stabilität des Königreichs in solcher Weise zu erhalten, dass er damit die Basis legte für Kṛṣṇadēvarāya<sup>242</sup>, der das Vijayanagara-Reich zu seiner vollen Blüte führte.<sup>243</sup> König Kṛṣṇadēvarāya war einer der bedeutendsten Herrscher von Vijayanagara

---

<sup>239</sup> Nach Devarāya II bestieg sein Sohn Mallikārjunarāya (Kn.: ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನರಾಯ, 1446 – 1465) den Thron. Nach mehreren politischen Misserfolgen folgte ihm sein Cousin Virupākṣarāya II (Kn.: ವಿರುಪಾಕ್ಷರಾಯ, 1465 – 1485), welcher von seinem eigenen Sohn umgebracht wurde. Dieser proklamierte wiederum seinen Bruder Praḍhadevarāya (Kn.: ಪ್ರೌಢದೇವರಾಯ, regn. 1485) als neuen König. Praḍhadevarāya wurde nach einer kurzen Regierungszeit aus der Hauptstadt vertrieben, s. NILAKANTA SASTRI (1966:271ff.) und KAMATH (1997:163). Das Königreich wurde durch Sāluva Narasiṃha vor dem Auseinanderbrechen gerettet.

Zum Aufbau seiner eigenen Dynastie vertrieb er alle Mitglieder der Saṅgama-Königsfamilie, s. STEIN (1989:29) und KULKE & ROTHERMUND (1982:214). Seine Regierungszeit dauerte sechs Jahre und seine neu gegründete Sāluva-Dynastie war bereits 1505 am Ende ihrer Herrschaft. Auf Sāluva Narasiṃha folgten seine beiden Söhne, von welchen aber keiner jemals politische Macht innehatte, s. NILAKANTA SASTRI (1966:274).

<sup>240</sup> S. STEIN (1989:29); Die Hauptstadt soll um 1500 rund 26 Quadratkilometer umfassen haben, s. BRÜCKNER (2009:206).

<sup>241</sup> VARTHEMA & REICHERT (1996:140)

<sup>242</sup> NILAKANTA SASTRI (1966:276) nennt Kṛṣṇadēvarāya Sohn von Narasa Nāyaka, KAMATH (1997:164) nennt ihn Stiefbruder desselben. Dies bestätigen auch Aussagen von NUNIZ (2008:46).

<sup>243</sup> Vor Kṛṣṇadēvarāya regierte sein älterer Bruder Vīranarasiṃha (Kn.: ವೀರನರಸಿಂಹ, regn. 1505 – 1513)

und der erfolgreichste in der gesamten Tuluva-Dynastie. Praktisch ganz Südindien gehörte während seiner Herrschaft zum Vijayanagara-Imperium.<sup>244</sup> Sein diplomatisches Geschick, mit welchem er sowohl Eindringlinge wie die Portugiesen<sup>245</sup> als auch die Vasallen seiner einzelnen Provinzen lenkte, sicherten einen stabilen Staat.<sup>246</sup> Den Eindruck, den die Grösse und Schönheit der Hauptstadt Vijayanagara bei Reisenden hinterliess, legen Zeugnis darüber ab, wie mächtig und wohlhabend das Reich zu seiner Blütezeit gewesen sein muss.<sup>247</sup>

Nach seinem Tod 1529 bestieg Kṛṣṇadēvarāyas Halbbruder Acyutarāya den Thron, dessen Regierungszeit Purandara vollständig miterlebte. Acyutarāyas Regentschaft war von Beginn an von Instabilität geprägt, denn Kṛṣṇadēvarāyas Tod war für viele Gegner das Signal, um Machtansprüche zu erheben. Gegen Mitte des Jahrhunderts wurde die Lage des Reiches stetig schwieriger. Sowohl die politischen Beziehungen innerhalb des Imperiums als auch zu den Sultanaten im Norden wurden schlechter. Die wirtschaftlichen Beziehungen des Königreichs nahmen unter diesen Umständen drastisch ab und der Pilger-Verkehr litt unter den Übergriffen von Diebesbanden, die nunmehr die Verkehrswege kontrollierten.<sup>248</sup> Es ist daher wahrscheinlich, dass Purandara ab diesem Zeitpunkt keine grossen Pilgerreisen mehr machen konnte. Während und nach Acyutarāyas Herrschaft nutzten die Portugiesen die immer lückenhaftere Kontrolle der hinduistischen Machthaber aus und etablierten sich an der südindischen Westküste.<sup>249</sup> Im Norden des Vijayanagara-Reichs drängten verschiedene muslimische Sultanate gegen Süden, um mehr Territorium zu gewinnen. Das ehemalige Bahmanī-Reich (Ur.: بهمنی سلطان), welches fast vollständig entlang der nördlichen Grenze Vijayanagaras verlief, zerbrach 1508 und wurde in fünf Sultanate aufgeteilt: Ahmednagar (Ur.:

---

das Königreich, s. NILAKANTA SASTRI (1966:276f.) und KULKE & ROTHERMUND (1982:214).

<sup>244</sup> Vgl. NILAKANTA SASTRI (1966:277ff.), RAMAN (1975:28f.), KAMATH (1997:164) und KULKE & ROTHERMUND (1982:124).

<sup>245</sup> Bereits sein Vater hatte ein Abkommen mit den Portugiesen unterschrieben, das erste Abkommen zwischen einer indischen und europäischen Regierungsmacht, s. MICHELL (1995:13). Diese Freundschaft war nicht ganz unbedeutend für den Erfolg von Kṛṣṇadēvarāyas Regierung, denn er profitierte von den Portugiesen sowohl im Rüstungsbereich als auch im Ackerbau durch ihr Wissen über Bewässerungswirtschaft, s. NILAKANTA SASTRI (1966:280ff.). VARTHEMA (1996:146) berichtet entsprechend:

«Der König ist ein grosser Freund der Christen, ganz besonders des Königs von Portugal, da er von anderen Christen nicht viel weiss. Seine Länder erweisen den Portugiesen grosse Ehren, wenn diese dort hinkommen.»

<sup>246</sup> S. NILAKANTA SASTRI (1966:284) und KULKE & ROTHERMUND (1982:214); Kṛṣṇadēvarāya war auch künstlerisch begabt und schuf selbst Gedichte wie das Werk Āmuktamālyada (ca. 1516) in der Sprache Telugu. Ausführlicher zu diesem Werk s. REDDY (2010).

<sup>247</sup> «Die Stadt Bisinagar ähnelt in ihrer Schönheit und Lage Mailand sehr, aber jenes liegt in der Ebene und dieses an der Flanke eines Berges; hier befindet sich die Residenz des Königs, und seine Reiche liegen im Umkreis, wie es im Königreich Neapel der Fall ist und in der Stadt Venedig, nämlich auf beiden Seiten vom Meer umgeben.», s. VARTHEMA & REICHERT (1996:145).

PAES (2008:134) vergleicht die Grösse von Vijayanagara mit der Grösse der Stadt Rom:

«[...] d'après ce que j'en ai vu, cette cité me paraît aussi grande que Rome.»

<sup>248</sup> Vgl. NILAKANTA SASTRI (1966:287) und FRITZ & MICHELL (1991:26).

<sup>249</sup> S. FRITZ & MICHELL (1991:25) und KULKE & ROTHERMUND (1982:215); Die Portugiesen bauten ihre Präsenz unter dem Deckmantel friedfertiger Handelsbeziehungen aus, expandierten jedoch insgeheim ihr Territorium und unterstützten die christlichen Missionare. Gerade die Kultstätten litten stark unter den portugiesischen Attacken. Reiche Tempel wie Tirupati (Te.: తిరుపతి) und Kāñcīpuram (Ta.: காஞ்சிபுரம்) wurden von den portugiesischen Franziskanern und Jesuiten geplündert, s. NILAKANTA SASTRI (1966:289f.).

سلطنت احمدنگر, *ahmadnagar*), Bijapur (Ur.: بیجاپور, *bijāpūr*/Kn.: ವಿಜಯಪುರ, *vijayapura*), Bidar (Ur.: بیدار, *bīdar*), Golkonda (Te.: గోల్కొండ, *gōlkoṇḍa*) und Berar (Mr.: वर्हाड, *varhaḍ*).<sup>250</sup> Sie alle waren untereinander verfeindet und übten gleichzeitig politischen Druck auf Vijayanagara aus. Nach Acyutarāyas Tod im Jahr 1542 war die Nachfolge geprägt von innerpolitischen Machtkämpfen zwischen unterschiedlichen Parteien. Rāmarāya (Kn.: ರಾಮರಾಯ, 1485 – 1565), ein Schwiegersohn von Kṛṣṇadēvarāya, war hierbei federführend und versuchte 1542 durch die Inthronisation von Acyutarāyas Neffen Sadāśiva (Kn.: ಸದಾಶಿವ, regn. 1542 – 1570) selbst die Kontrolle über das Reich zu erlangen. Sadāśiva fungierte hierbei nur als Platzhalter und konnte sich nicht gegen den dominanten Rāmarāya durchsetzen. Rāmarāya pflegte angeblich eine Staatsführung, die nicht der diplomatischen Kultur der vorangehenden Dynastien entsprach.<sup>251</sup> Die fünf muslimischen Herrscher verbündeten sich 1564 und erklärten Rāmarāya den Krieg.<sup>252</sup> Über die Gründe dieses folgenschweren Krieges ist man sich nicht einig.<sup>253</sup> Rāmarāya fiel in diesem historischen Kampf und Vijayanagara war dem Chaos ausgeliefert. Die Stadt Vijayanagara fiel praktisch gleichzeitig mit Purandaras Tod (1565) in die Hände der Eroberungsmächte. Die Ära des Vijayanagara-Reichs galt rund 100 Jahre nach diesem Krieg als beendet.

---

<sup>250</sup> S. NILAKANTA SASTRI (1966:289ff.) und KULKE & ROTHERMUND (1982:205).

<sup>251</sup> Vgl. FRITZ & MICHELL (1991:26), KAMATH (1997:167) und KULKE & ROTHERMUND (1982:215).

<sup>252</sup> Dieser Krieg ging als Kampf von Tālīkōṭe (Kn.: ತಾಳೀಕೋಟೆ) in die Geschichte ein.

<sup>253</sup> Vgl. EATON (2005:92ff.).

### 1.2.2. Gesellschaft und Wirtschaft

Purandara verbrachte als *vāggeyakāra* einen grossen Teil seiner Zeit in der Hauptstadt des Königreiches.<sup>254</sup> Die Stadt Vijayanagara war im 16. Jh. ein florierendes Handelszentrum. Weder vor noch nach der Regentschaft der Saṅgama-, Sāluva- und Tuḷuva-Dynastien bestand an selbiger Stelle eine vergleichbare Stadt oder Niederlassung von dieser Grösse.<sup>255</sup> Das zentrale Gebiet des Königreichs um Vijayanagara umfasste rund 78'000 Quadratkilometer und eine Bevölkerung von etwa 2 Millionen Menschen.<sup>256</sup> Die Gesellschaft war geprägt von den religiösen Sitten und den Aufgaben der verschiedenen Kasten. Die Hindus von Vijayanagara folgten einer strikten Kastentrennung. Die Dienste an den Brahmanen bestimmten die religiösen Riten und viele der Pflichten der anderen Kasten.<sup>257</sup> Die Bevölkerung war aber auch geprägt von einer ethnischen Vielfalt<sup>258</sup>, die der Gesellschaft trotz der klaren Standesgrenzen eine gewisse Flexibilität verlieh.<sup>259</sup> So bestand z.B. die Möglichkeit, in der sozialen Hierarchie mittels militärischem Verdienst aufzusteigen. Die ethnische Vielfalt in der Hauptstadt des Reichs verblüffte ihre europäischen Besucher wie PAES (16. Jh.)<sup>260</sup>:

«Au bout de cette rue se trouve le quartier maure et c'est déjà la limite de la cité. Un grand nombre de natifs du pays qui reçoivent une solde du Roi font partie de sa garde. Dans cette cité vous rencontrerez des hommes de toutes les nations et de toutes les conditions en raison du grand commerce qu'ils font et du nombre de pierreries qu'on y trouve, principalement des diamants.»<sup>261</sup>

Unter den ausländischen Bewohner Vijayanagaras waren die Muslime die grösste Gruppe. Trotz der politischen Spannungen zwischen den Hindu-Königen und den nördlichen Sultanaten pflegten sie einen regen Handel mit der lokalen Bevölkerung.<sup>262</sup> Der Einfluss der arabischen und persischen Arbeitskräfte und des muslimischen Kunsthandwerks war nachhaltig sowohl in der Bauwerkskunst als auch in den darstellenden Künsten, und ist bis heute sichtbar.<sup>263</sup> Die hinduistischen Machthaber profitierten von den militärischen Kenntnissen der Muslime, die vor allem in der Kavallerie und im Gebrauch von Schusswaffen erfahren

<sup>254</sup> Ausführlicher zu seinen verschiedenen Aufenthaltsorten s. o. unter «Purandara als historische Person».

<sup>255</sup> S. FRITZ & MICHELL (1991:26f.).

<sup>256</sup> S. STEIN (1989:58).

<sup>257</sup> S. in verschiedenen Schilderungen von NUNIZ und PAES (2008).

<sup>258</sup> Im Sinne der vielen Sprach- und Stammesgruppen, die Indien ausmachen.

<sup>259</sup> S. VERGHESE (2012:74) und BRÜCKNER (2009:208).

<sup>260</sup> Der portugiesische Reisende PAES besuchte die Stadt Vijayanagara zwischen 1520 und 1522, s. FRITZ & MICHELL (1991). Seine Lebensdaten sind nicht bekannt.

<sup>261</sup> PAES (2008:134), auch ins Englische übers. und zit. in FRITZ & MICHELL (1991:42).

<sup>262</sup> Bis zu 13'000 Pferde wurden jährlich über die Seehandelswege von Persien nach Südindien geschifft, s. FRITZ & MICHELL (1991:29) und KAMATH (1997:178). Auch VARTHEMA (1996:140) beschreibt den florierenden Pferdehandel, der auch Auskunft darüber gab, wie reich der König war:

«Der König der Stadt [...] verfügt über bedeutende Mittel und hält beständig 40 000 Berittene in Waffen. Dabei muss man wissen, dass ein Pferd mindestens 300, 400 oder 500 Pardao wert ist, und einige werden sogar für 800 Pardao erworben; denn die Pferde kommen nicht von dort, und nur wenige weibliche Tiere trifft man an, weil jene Herrscher, die die Meereshäfen kontrollieren, nicht zulassen, dass sie eingeführt werden.»

<sup>263</sup> S. u. unter «Architektur & Bildhauerei».



waren.

Frauen hatten einen minderwertigen Stand in der hinduistischen Gesellschaft von Vijayanagara und unterlagen vor allem in den hohen Kasten strengen Auflagen. In bestimmten Fällen konnten Frauen jedoch auch öffentliche Aufgaben einnehmen, z. B. im Palast als Wächterinnen und Dienerinnen der weiblichen Appartements:

«Dans son palais, à l'intérieur des portes, il est servi par des femmes et des eunuques. Il doit bien avoir cinq ou six cents serviteurs. Ces femmes du Roi ont chacune leurs officiers pour leurs services, à la manière du Roi, à l'intérieur des portes, mais ce sont uniquement des femmes.»<sup>264</sup>

Die Frauen waren jedoch durchaus gebildet und sowohl in der Buchhaltung tätig als auch als Astrologinnen und Unterhalterinnen in Form von Zauberinnen, Ringerinnen, Tänzerinnen (*devadāsī*<sup>265</sup>) oder Sängerinnen:

«Il a aussi femmes qui lutent, d'autres qui sont astrologues et magiciennes. Certaines ont pour tâche d'inscrire toutes les dépenses faites dans l'enceinte intérieure. D'autres, qui sont chargée de relater toutes les affaires du Royaume comparent ensuite leurs livres à ceux des secrétaires de l'extérieur. Il a encore des femmes très musiciennes, habiles à jouer des instruments et à chanter.»<sup>266</sup>

Der Grossteil der Wirtschaft in Vijayanagara bestand in der Landwirtschaft im Anbau von Reis, Weizen, Hirse, Baumwolle, Zuckerrohr und Hülsenfrüchten.<sup>267</sup> Durch die Portugiesen wurden auch der Anbau von Tabak, Erdnuss und Zwiebeln populär. In der Landwirtschaft profitierte man von den Fachkenntnissen der Portugiesen bezüglich Bewässerungstechniken, so wurden z.B. einige grosse Reservoir-Becken angelegt.<sup>268</sup> Goldschmiedekunst, Weberei, Tischlerei und das Verarbeiten von Kokosfasern waren andere wachsende Berufszweige. Die Häfen sowohl an der West- wie auch an der Ostküste wurden zu wichtigen Handelsknoten. Gewürze, Eisenerz, Kokosnuss, Bettelnuss, Rohrzucker, Edelsteine, Reis und Textilien wurden im grossen Umfang exportiert. Gleichzeitig wurden Rüstungsmaterial, Kupfer, Korallen, Quecksilber und Salpeter importiert.<sup>269</sup> Der Portugiese NUNIZ (n.d.), der Vijayanagara zwischen 1535 und 1537 bereiste, berichtet vom Überfluss der in den Märkten und Strassen von Vijayanagara sichtbar wird:

«Il fallait voir les artisans travailler dans leurs rues, façonner des bijoux d'or et des ornements. C'est ici que vous pouviez trouver en vente tous les rubis, les diamants, les perles ainsi que toutes les sortes de pierreries. Il fallait voir les marchands de tissus que l'on ne pouvait compter [...]. Il fallait voir l'énorme quantité de foin et de paille. [...]

---

<sup>264</sup> NUNIZ (2008:97)

<sup>265</sup> Ausführlicher zu den *devadāsīs* s. u. in Kapitel 2.

<sup>266</sup> NUNIZ (2008:106)

<sup>267</sup> S. Berichte von PAES (2008:121 & 125).

<sup>268</sup> S. KAMATH (1997:178) und EATON (2005:84f.); PAES (2008:126) beschreibt die Bewässerungsanlagen im Detail.

<sup>269</sup> S. KAMATH (1997:179).

C'est un plus grand mystère encore qu'elle en produise en si grande abondance.»<sup>270</sup>

Über die Leute aus Handwerk- und Kunstgewerbe in Vijayanagara ist wenig bekannt. PAES berichtet, dass sie in Zünften zusammengeschlossen und an die Tempel der Stadt angegliedert waren.<sup>271</sup> Die Gemeinschaften, die die Klöster betrieben, waren Arbeitgeber und Ausbilder zugleich.<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> NUNIZ (2008:61)

<sup>271</sup> S. FRITZ & MICHELL (1991:42).

<sup>272</sup> Vgl. FRITZ & MICHELL (1991:57).

### 1.2.3. Architektur und Bildhauerei

Architektur und Bildhauerei sind heute die eindeutigsten Zeugen, wie Inhalte aus Dichtung und Literatur im Vijayanagara-Reich zum Ausdruck kamen. Die bis heute erhaltenen Bauten und Tempel sind Abbilder der Vorstellungen und Ansichten, wie sie zu Purandaras Zeit vorherrschten, und sind daher wichtige Mittel, um Aussagen und Interpretationen aus Liedern zu verstehen oder zu untermauern. In einigen von Purandaras Liedern wird deutlich, welchen Einfluss die Bildhauerei in den Tempeln und die Ikonographie der verschiedenen Altargottheiten (*mūlamūrti*) auf seine Texte hatte.<sup>273</sup> Die Vijayanagara-Architektur und -Bildhauerei entwickelte eine eigene Ausdrucksweise, die man heute noch in ganz Südindien beobachten kann und welche ihr den Eintrag als UNESCO Weltkulturerbe verschafft hat. Bis zum Krieg von Tālīkōṭe um 1564 wurde in Vijayanagara grosszügig gebaut und bestehende Anlagen wurden erweitert.<sup>274</sup> Die grösste Konzentration von Bauwerken aus dieser Zeitepoche finden sich am Ort der Stadt Vijayanagara selbst, dem heutigen Hampi (Kn.: ಹಂಪೆ, *hampe*).<sup>275</sup> Die Architektur der Vijayanagara-Epoche lässt sich grob in eine königlich-öffentliche und eine religiöse Bauwerkskunst einteilen. Die königlich-öffentliche Architektur von Vijayanagara begann sich ab Ende des 14. Jh. mit dem islamischen Stil zu vermischen und nahm entsprechende Techniken an.<sup>276</sup> Der Einfluss des Bahmanī-Reiches war in den öffentlichen Bereichen der muslimischen Quartiere sichtbar, später auch in der königlichen Residenz. Dieser Architektur-Stil von Vijayanagara entwickelte sich bis im 15. Jh. zu einer eigenen Mischung aus islamischen Elementen und typischer südindischer Baukunst weiter:

«The creativity of the Vijayanagara builders is evident in the variety of building forms invented for courtly structures, not two of which are alike. [...] This fanciful courtly style expresses a culture which laid particular emphasis on display and pleasure. [...] The Bahmani-influenced courtly style at Vijayanagara also conveyed an ideological

---

<sup>273</sup> S. z. B. im Lied *āṛige vadhuvāde*.

<sup>274</sup> S. FRITZ & MICHELL (1991:25) und KULKE & ROTHERMUND (1982:215).

<sup>275</sup> Neben der Gebäude-Architektur ist auch die räumliche Anordnung und die Zonen-artige Einteilung der Stadt Vijayanagara zu beachten. Die Raumplanung Vijayanagaras hat nach FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:146) die Beziehung zwischen König und Gott visualisiert und spiegelt im Aufbau der Reichshauptstadt ihre zentrale Bedeutung zur Legitimation des Imperiums wieder:

«We believe that the layout of the city, together with its monumental architecture and sculpture, affirm a particular 'argument' for royal power. [...] Since Vijayanagara was, above all, an imperial capital [...] its spatial organization may be considered to be directly related to concepts of kingship as evolved in mediaeval Hindu society.»

Die Bedeutung dieser Beziehung zwischen Gott und König wurde in der Beziehung zwischen Rāma und Vijayanagara architektonisch sichtbar gemacht. S. dazu die detaillierte Abhandlung von DALLAPICCOLA ET AL. (1992). Im Zentrum der Stadt stand das königliche Quartier, worin wiederum der Rāmacandra-Tempel das Zentrum bildete. Die Strassen in Vijayanagara waren strahlenförmig konvergierend auf das königliche Zentrum und den Rāmacandra-Tempel ausgerichtet. Der Tempel wurde auf einer Nord-Süd-Achse gebaut, auf dessen Linie das königliche Quartier und der Maṭaṅga-Berg, dessen Relevanz im Rāmāyaṇa-Epos verankert ist, lag. FRITZ & MICHELL (1991:56), FRITZ (1986:52 & 53) und FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:146ff.) nennen noch viele weitere Details, die die Bedeutung des Tempels innerhalb der Stadtplanung sowie den Aufbau der Stadt und der unterschiedlichen Zonen aufzeigen. Ihre Nennung würde den Rahmen dieses Kapitels jedoch sprengen.

<sup>276</sup> Ausführlicher zum muslimischen Einfluss auf die Vijayanagara-Architektur s. ASHER (1985) und MICHELL (1985).

message, since the mixture of Islamic and indigenous features symbolized the cosmopolitan character of the capital and the universal pretensions of the king. Like the empire itself, which was composed of diverse peoples and cultures, Vijayanagara's courtly architecture blended disparate elements into a new and powerful synthesis.»<sup>277</sup>

Im Kontrast zu dieser facettenreichen Bauart standen die religiösen Monumente, die über verschiedene Zeitperioden hinweg demselben traditionellen Stil entsprachen. Die ältesten Tempel gehen zurück in eine Prä-Vijayanagara-Epoche und wurden um das 10. und 11. Jh. gebaut.<sup>278</sup> In ihnen spiegeln sich die architektonischen Stile der Cōla- (3. Jh. v. Chr. – 1279), Cālukya- (Kn.: ಚಾಲುಕ್ಯ, 973 – 1189), Hoysala- (Kn.: ಹೊಯ್ಸಳ, 1026 – 1343) und Pāṇḍya-Ära (Ta.: பாண்டிய, 6. Jh. – 1345) wieder. Die Tempel-Gestaltung des Vijayanagara-

Reichs zeigt deutliche Einflüsse der tamilischen Architektur<sup>279</sup>, welche assimiliert wurde und zum charakteristischen Vijayanagara-Tempelstil führte. Unter König Kṛṣṇadēvarāya und König Acyutarāya erlebte die Architektur religiöser Bauten ihre ambitionierteste und monumentalste Phase, und es entstanden grossangelegte Tempelanlagen.<sup>280</sup> Zu den



Abb. 6: Der steinerne Streitwagen im Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

markanten Merkmalen des drawidischen Tempel-Baustils gehörten die grossen Eingangstürme der Tempelanlagen (*gōpura*) und die dominanten Säulenhallen innerhalb des Tempel-Geländes, welche für die unzähligen religiösen Festivitäten und Rituale gebraucht wurden. Die kulturelle Vitalität und der ökonomische Wohlstand des Vijayanagara-Reiches begünstigten auch die visuellen Künste und spiegeln sich in der Entwicklung der damaligen Bildhauerei in diesen grossen Tempelanlagen wieder. Bildhauer-Arbeiten wie der steinerne Streitwagen in der Anlage des Viṭhala-Tempels oder die monolithische Narasimha-Statue in

<sup>277</sup> FRITZ & MICHELL (1991:43)

<sup>278</sup> S. FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:56) und KAMATH (1997:180).

<sup>279</sup> Für eine ausführliche Betrachtung dieses Baustils s. JOUVEAU-DUBREUIL (1972).

<sup>280</sup> S. FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:58).





Abb. 7: Darstellung einer Tänzerin im Rāmacandra-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

Hampi sind ein-  
drucksvolle Bei-  
spiele für die künst-  
lerische Fähigkeit  
der Vijayanagara-  
Bildhauer. Die  
Tempel der Vijaya-  
nagara-Epoche  
wurden zuneh-  
mend grösser und  
schlossen vermehrt  
zusätzliche Aufga-  
ben und dafür be-  
nötigte Strukturen  
mit ein.<sup>281</sup> Die sich  
rasch ausdehnen-  
de Grösse der Tem-  
pelanlagen bot den  
Bildhauern auf  
Säulen, Mauern

und den hohen Eingangstürmen der Tempel viel Platz, um Skulpturen und Reliefs in noch grösserer Menge und Variation darzustellen als bisher üblich.<sup>282</sup> Die Adaption des tamilischen Architektur-Stils hatte unter anderem Säulen mit geraden Oberflächen eingeführt, die ein Vielfaches an Platz für Reliefs boten als die bisherigen zylindrisch-gedrehten Säulen.<sup>283</sup> Narrative Relief-Darstellungen von Göttern, Heiligen, Tänzerinnen, Musikern, Tieren und königlichen Figuren sind typisch für die Bildhauerei in der Vijayanagara-Periode. Sie waren einfacher und schneller in grosser Anzahl zu produzieren und konnten auf kleiner Fläche mehr darstellen als einzelne freistehende Skulpturen. Die Reliefdarstellungen in Tempeln wie dem Rāmacandra-Tempel geben Aufschluss darüber, wie Tanz und Musik in die religiösen und royalen Aktivitäten eingebunden waren und ermöglichen eine Vorstellung davon zu bekommen, wie das Leben in und um diese Tempel zurzeit Purandaras ausgesehen hat. Skulpturen, die stets oder beinahe in Lebensgrösse und dreidimensional geschaffen wurden, waren die Altargottheiten (*mūlamūrti*).<sup>284</sup> Neben diesen permanent installierten aus Stein gehauenen Skulpturen bestanden weitere aus Metall, die für die Prozessionen der religiösen Feste benutzt wurden (*utsavamūrti*). Die einzigen alleinstehenden Skulpturen neben den *mūlamūrti* waren die dekorativen Statuen in den Nischen neben dem Hauptaltar,

<sup>281</sup> S. NANDAGOPAL (2012:298) und KAMATH (1997:181).

<sup>282</sup> Kunsthistorische Studien zu diesem Thema beschränken sich hauptsächlich auf die Tempelarchitektur, s. DALLAPICCOLA ET AL. (1992:81). Eine vollständige Studie der Bildhauerkunst der Vijayanagara-Epoche fehlt laut DALLAPICCOLA ET AL. (ebd.) bis dato.

<sup>283</sup> Eine Säule im tamilisch-drawidischen Stil bietet bis zu 12 Einzeloberflächen. In einer Tempel-Halle mit 100 Säulen resultieren daraus 1200 Oberflächen für Relief-Darstellungen, s. BRANFOOT (2012:251).

<sup>284</sup> Ausführlicher über die Weiterentwicklung der Bildhauerei in Vijayanagara s. BRANFOOT (2012:249).

sogenannte *dvarapāla*, *camaradhāriṇī* und *nāga*, die als Beschützer der Altargottheit fungierten.<sup>285</sup>

---

<sup>285</sup> S. DALLAPICCOLA ET AL. (1992:81).

#### 1.2.4. Literatur und Dichtung<sup>286</sup>

Neben der tamilischen Sprache besitzt Kannada die älteste Volksliteratur Südiindiens und geht zurück bis ins 9. Jh.<sup>287</sup> Die Kannada-Poesie und -Dichtung wurde bis zum 12. Jh. hauptsächlich von Jainas und ihren Sanskrit-Texten dominiert.<sup>288</sup> In ihren kanaresischen Werken wurden die Sanskrit-Prosodie und inhaltliche Themen bestehender Sanskrit-Werke beinahe vollständig übernommen.<sup>289</sup>

«[...] in technical poetics, grammar, prosody, mathematics, Astrology, Lexicography, Medicine and so forth, the Kannada writers had no doubt that their business was only to express in Kannada knowledge found in the Sanskrit work under each head.»<sup>290</sup>

Mit dem Beginn des Vijayanagara-Reichs wurde die jainistisch geprägte Literatur durch die *vīraśaiva*<sup>291</sup> und *vaiṣṇava* langsam verdrängt.<sup>292</sup> Diese religiösen Bewegungen folgten der *bhakti*-Ideologie von spontaner, leidenschaftlicher, persönlicher und hingebungsvoller Poesie, was wiederum das allgemeine Bedürfnis nach volksnaher Sprachverwendung ansteigen liess.<sup>293</sup> Es entstanden in der Folge vermehrt literarische Werke, die ganz bewusst auf jegliche Verwendung von Sanskrit-Vokabular verzichteten<sup>294</sup>, um ihre Inhalte klar und einfach in der regionalen Sprache zu verbreiten. So wurden die Weichen für das dichterische Schaffen der späteren *haridāsa* und Purandara gestellt.<sup>295</sup> Die von den *vīraśaiva* hervorgebrachte Literaturgattung nennt sich *vacana-sāhitya* und war vor allem unter der lokalsprachlichen Bevölkerung sehr beliebt, weil sie für jedermann verständlich und dementsprechend zugänglich war.<sup>296</sup> Begründet von Basava (Kn.: ಬಸವ, 1134 – 1196), einem Freidenker und

<sup>286</sup> Die folgenden Ausführungen skizzieren die direkten Voraussetzungen für die Entstehung und die primären Merkmale der *haridāsa*-Dichtung im Kontext der kanaresischen Literatur des 12. bis 14. Jh. Für eine ausführliche Betrachtung der Entwicklung der und der Einflüsse auf die indische Literatur und Dichtung zwischen dem 12. und 18. Jh. s. DHARWADKER (2012).

<sup>287</sup> Die ältesten Nachweise zur kanaresischen Sprache gehen zurück bis ins 5. Jh. n. Chr., s. BRÜCKNER (2009:201). Das älteste nachweisbare Werk in Alt-Kannada ist *Kavirājamārga*, welcher am Königshof von Amoghavarṣa Nṛpatuṅga (Kn.: ಅಮೋಘವರ್ಷ ನೃಪತುಂಗ, 800/814 – 878/880) um 850 entstanden ist.

<sup>288</sup> Vgl. DHARWADKER (2012:685), DALLAPICCOLA & KOTRAIAH (2003) und RICE (1982:15).

<sup>289</sup> S. ENTWISTLE (2012:689); S. auch u. in Kapitel 3.

<sup>290</sup> DATTA (2005:1700), s. auch GOPAL (1976:21f.).

<sup>291</sup> Die *vīraśaiva* dieser Zeit waren Anhänger des wiederbelebten *liṅgāyat*-Kults, s. RICE (1982:52ff.) und BRÜCKNER (2009:211). Zum besseren Verständnis beschränke ich mich hier mit *vīraśaiva* auf die Verwendung eines einzigen Begriffs.

<sup>292</sup> S. NILAKANTA SASTRI (1966:398).

<sup>293</sup> S. BRÜCKNER (2009:206) und DHARWADKER (2012:686).

<sup>294</sup> So z.B. geschehen bei Āṇḍayya (Kn.: ಆಂಡಯ್ಯ, fl. 13. Jh.), dessen Werk *Madanavijaya* aus dem Jahr 1235 vollständig auf Sanskrit-Vokabular verzichtet und sich ausschliesslich der indigenen Sprache und Lehnwörtern (*tadbhava*) bedient, s. NILAKANTA SASTRI (1966:397). GOPAL (1976:26) behauptet, dass das Werk nicht *Madanavijaya* sondern *Kabbigarakāvya* heisst.

<sup>295</sup> Vgl. NILAKANTA SASTRI (1966:400) und PURANIK (2001:4452f.).

<sup>296</sup> NILAKANTA SASTRI (1966:320f.) erwähnt in diesem Zusammenhang den Anstieg der Lese- und Schreibfähigkeit in der Bevölkerung. Dies ist m. E. irrelevant, da die Lese- und Schreibfähigkeit für die Entwicklung von Literatur und Dichtung in einer vorwiegend mündlichen Kultur von sekundärer Bedeutung ist. Seine Rückschlüsse, dass die Präzision der Stein- und Kupferplatteninschriften mit der allgemeinen Volksbildung zusammenhängt, beruhen meiner Meinung nach auf falschen Annahmen. NILAKANTA SASTRI (ebd.) nennt in diesem Zusammenhang den Kannada-Dichter Ranna (Kn.: ರನ್ನ, 949 – ?), der aus armen Verhältnissen aus

Sozial-Kritiker, der gegen die Kastenhierarchie und die religiöse Orthodoxie kämpfte, wuchs dieses Genre, das in bestimmten Grundzügen Ähnlichkeit mit den Ideologien der späteren viṣṇuitischen *bhakti*-Bewegung hatte<sup>297</sup>, zu einer reformatorischen Bewegung heran: «The Veerasaiva movement had made the country responsive to new thoughts that were manifesting themselves on social consciousness.»<sup>298</sup> Die *vacana*-Dichtung war Ausdruck dieses neuen Volksbewusstseins, setzte sich mit Gesellschaftskritik auseinander und kannte kaum thematischen Berührungspunkte. Sie markiert einen wichtigen Wendepunkt in der kanaresischen Sprache und Dichtung und hat konkrete Veränderungen vom antiken zum mittelalterlichen Kannada hin hervorgerufen.<sup>299</sup> Buchstaben wie das doppelt retroflexe «ḷ» verschwanden und wurden durch den einfach retroflexen «ḷ» oder durch den labialen Konsonanten «p» bzw. den Zischlaut «h» ersetzt. Die bisher gängige Sanskrit-Prosodie, wie z.B. das *campū*-Versmass<sup>300</sup>, wurden nicht mehr genutzt. Stattdessen wurden indigene Lied-artige Metren populär, wie z.B. das *ragaḷe*-Metrum.<sup>301</sup> Die Dichtung beschränkte sich nicht mehr nur auf mythologische oder epische Inhalte, sondern nahm sich auch weltlichen Themen an. Die Dichter der *vacana* (*vacanakāra*) kamen aus allen Gesellschaftsklassen und standen daher der gesellschaftlichen Realität und ihren Konsequenzen in den unterschiedlichen Lebensbereichen durchaus kritisch gegenüber.<sup>302</sup> Die Dichtung gewann ausserdem eine musische Komponente. Viele *vacana* boten sich an, aufgrund ihres rhythmischen Aufbaus musikalisch wiedergegeben zu werden. Daraus entstand der eigene Musikstil *vacana-saṅgīta*. In der *vacana*-Ära wurden verschiedene Dichtformen entwickelt, darunter der Monolog, in welcher der Autor sich selbst offenbart. In diesem Zusammenhang entstand auch der Gebrauch des *aṅkitanāma*, dem *nom de plume*, mit welchem jeder Dichter sein Werk markierte.

Die ältesten bekannten kanaresischen *vaiṣṇava*-Dichter, wie der *smārta*-Brahmane Rudrabhaṭṭa (Kn.: ರುದ್ರಭಟ್ಟ, Ende des 12. bis anfangs des 13. Jh.) oder der *haridāsa* Naraharī-tīrtha<sup>303</sup>, lebten zwar noch vor der Blütezeit der viṣṇuitischen *bhakti*-Bewegung, doch es dauerte beinahe bis zum 15. Jh., bis die dominante *vacana*-Literatur verdrängt, pro-vedische Literatur wieder populär wurde und sich die *vaiṣṇava*-Literatur in Vijayanagara etablieren konnte. Die moderne kanaresische Sprache und Prosodie, gewisse inhaltliche Themen der

---

einer Familie von Armreifen-Herstellern und -Händlern stammt, einer Berufsgattung aus der unteren Gesellschaftsschicht. NILAKANTA SASTRI (1966:394) argumentiert, dass die Bildung in Volkssprache und -schrift daher auch für diese unteren Gesellschaftsklassen zugänglich gewesen sein muss. Diese Tatsache beweist jedoch nur, dass die unteren Gesellschaftsschichten ein Bewusstsein für die Volkssprache hatten. Viel wichtiger scheint hier daher, dass Literatur nicht mehr beschränkt war auf die Gelehrten am Königshof, sondern dass sie nun zu einem Kommunikationsmittel des Volkes wurde, s. SIVARUDRAPPA (1998:125).

<sup>297</sup> Im Gegensatz zur späteren *vaiṣṇava*-Literatur waren die *vacana*-Anhänger gegen die vedische Tradition, s. SIVARUDRAPPA (1998:124). In diesem Punkt unterscheiden sich die beiden Bewegungen und die daraus entstandene Literatur grundlegend.

<sup>298</sup> KRISHNA RAO (1966:23)

<sup>299</sup> S. RICE (1982:59ff.).

<sup>300</sup> Das typische prosodische Metrum in der kanaresischen Literatur, dass aus der Adaption der Sanskrit-Prosodie entstanden war, wurde bezeichnet als *campū*, s. SIVARUDRAPPA (1998:122) und GOPAL (1976:22, 24f.).

<sup>301</sup> S. Nāgavarmana Kannaḍa Chandassu 254-281 & SIVARUDRAPPA (1998:127).

<sup>302</sup> S. SIVARUDRAPPA (1998:125ff.).

<sup>303</sup> Mehr zu Naraharī-tīrtha s. o. unter «Stand der Forschung».



*vacana*-Dichtung, ihre musische Struktur und die neuen Dichtformen wurden in der Literatur der *haridāsa* übernommen.<sup>304</sup> Purandara fand demzufolge schon eine reich entwickelte kanaresische Kunst-Literatur vor, auf deren Merkmalen und Eigenschaften er seine Werke aufbauen konnte. In der Zeit des 16. Jh. verhalf die kanaresische *vaiṣṇava*-Literatur der Sprache zu einem weiteren Entwicklungsschritt in Richtung eines modernen Kannada.<sup>305</sup> Veraltete Verben und Nomina wurden nicht mehr gebraucht, das doppelt retroflexe «ṛ» fiel weg, das Suffix -u wurde konsonantischen Endungen angehängt, die Form der Präsens-Konjugation wurde verändert und eine neue Futur-Konjugation stiess dazu. Gerade in den unterschiedlich überlieferten Textvarianten von Purandaras Lieder, sind diese sprach- und literaturgeschichtlichen Einflüsse auf die Sprachverwendung und Grammatik gut sichtbar.

---

<sup>304</sup> S. BENERI (1926-1927:295), PURANIK (2001:4454) und KRISHNA RAO (1966:6).

<sup>305</sup> S. RICE (1982:78).

### 1.2.5. Lokale Kulte<sup>306</sup>

Das Vijayanagara-Reich integrierte verschiedene lokale und überregionale Kulte. Im 14. Jh. waren Jainismus und śivaitische Glaubensrichtungen dominant. Während der Jainismus im Laufe des 15. Jh. in den Hintergrund trat, hielten sich die wichtigsten śivaitischen Richtungen wie der *śaiva-siddhānta* und einige ältere Sekten, wie die der *paśupata* oder der *kālāmukha*<sup>307</sup>, sowie der etwas jüngere Vīraśaivismus. Im Laufe der Saṅgama-Dynastie (1336 – 1485), deren Könige dem Śivaismus angehörten, gewann der Viṣṇuismus, welcher sich seit dem 12. Jh. in Südindien ausbreitete, an Bedeutung. Mit dem Dynastie-Wechsel hielt der Viṣṇuismus Einzug in die religiöse Praxis der Herrscher und Gesellschaftselite und hatte zu Beginn der Tuḷuva-Dynastie den Śivaismus als Staatsreligion abgelöst.<sup>308</sup>



Abb. 8: Badavi-linga (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

In der Region von Vijayanagara finden sich daher unzählige Schreine zu verschiedenen hinduistischen und jainistischen Kulturen.<sup>309</sup> Der Reich-

tum an Tempelanlagen legt Zeugnis darüber ab, welches Selbstverständnis diese Kulte unter den Einwohnern hatten, wie stark die königliche Patronage in der Unterstützung dieser Kulte war, und wie die Verehrung all dieser Gottheiten im ganzen Reich praktiziert wurde.<sup>310</sup>

«Devotion to Hindu divinities or Jain saviors was not merely an act of piety; it expressed the identity of the different people who served in the court and army and who were at

<sup>306</sup> Der Jainismus war in Vijayanagara eine anerkannte und geschützte Religion. Einige der ersten Tempel aus der Vijayanagara-Epoche wurden im Namen dieser Religion gebaut, s. FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:56). Ich beschränke mich in diesem Kapitel aufgrund der Relevanz für das behandelte Thema auf die hinduistischen Kulte.

<sup>307</sup> Laut DIKSHIT (1976:64) und BRÜCKNER (2009:208) wurden die *kālāmukha* von der *vīraśaiva*-Sekte absorbiert, denn sie tauchen nach 1410 nicht mehr in der Geschichtsschreibung auf.

<sup>308</sup> Ausführlicher zur Auseinandersetzung zwischen Viṣṇuismus und Śivaismus im Vijayanagara-Reich s. STOKER (2011:134ff.).

<sup>309</sup> S. FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:56).

<sup>310</sup> S. MICHELL (1991:56).

the capital either permanently or temporarily.»<sup>311</sup>

Zur Zeit der Tuluva-Dynastie herrschten in Vijayanagara die Kulte um viṣṇuitische Gottheiten wie Kṛṣṇa und Viṭhala vor und genossen grosse Popularität. Die alteingesessenen Kulte wurden ebenfalls weiterhin respektiert, so dass ältere śivaitische Tempelstätten ihren Platz beibehielten.<sup>312</sup> Hinter dieser religiösen Offenheit gegenüber unterschiedlichen Glaubensrichtungen steckte vermutlich ein grundlegend politischer Gedanke der Reichsführung:

«Realizing that religious sentiments unite people, the rulers instilled confidence among all the sects by exhibiting their reverence to all the gods as well as religious men of their times. In turn, the pontiffs of the [...] mathas were the supporters of the rulers of Vijayanagara.»<sup>313</sup>

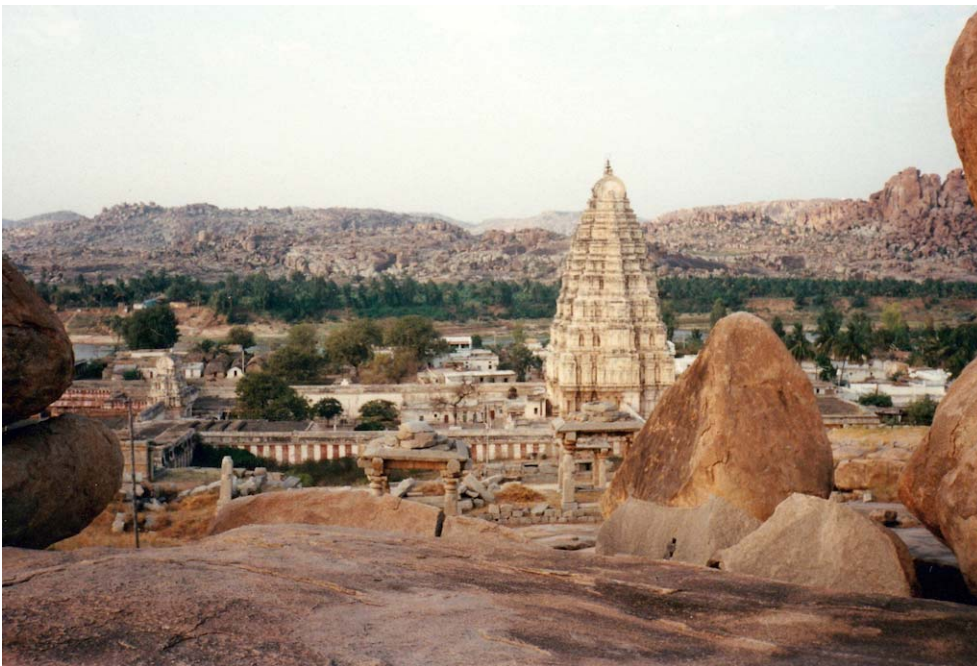


Abb. 9: Blick auf den Virūpākṣa-Tempel (Hampi), 1993 (Bild: S. Bansal-Tönz)

Der Śiva-Kult in der Region geht zurück in eine Zeit lange vor der Vijayanagara-Ära. In der ganzen Region finden sich verschiedene Darstellungen von ihm, die häufigste dabei ist das *liṅga*, das phallische Sinnbild Śivas.<sup>314</sup> Virūpākṣa (Sa.: «der mit unförmigen Augen») ist eine Form Śivas und bildet die Hauptgotttheit des gleichnamigen Tempels im Zentrum der Stadt Vijayanagara. Der Virūpākṣa-Tempel ist das älteste intakte religiöse Monument, welches in den Ruinen von Vijayanagara überlebt hat.<sup>315</sup> Es wird vermutet, dass er kurz nach der Gründung der Saṅgama-Dynastie errichtet wurde. Er fungierte während der gesamten Zeit des Vijayanagara-Reichs als royales Gotteshaus. Die Herrscher der Saṅgama-Dynastie erklärten Virūpākṣa zur Schutzgottheit der königlichen Familie. Die Bedeutung des Tempels demonstrieren nicht zuletzt die zahlreichen Erweiterungen bis ins 16. Jh.<sup>316</sup> Obschon sich Kṛṣṇadēvarāya wie auch seine Nachfolger dem

<sup>311</sup> MICHELL (ebd.)

<sup>312</sup> Vgl. EATON (2005:82f.).

<sup>313</sup> NANDAGOPAL (2012:296)

<sup>314</sup> S. FRITZ & MICHELL (1991:49f.)

<sup>315</sup> Der Kult der Virūpākṣa-Verehrung bestand schon zur Zeit des Hoysala-Imperiums (1026 – 1343).

<sup>316</sup> S. FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:56).



Viṣṇuismus zuwendeten, wurde Virūpākṣa als Schutzpatron des Königreichs beibehalten.<sup>317</sup> Virūpākṣa ist in der lokalen Mythologie der Ehemann von Pampā, einer antiken Flussgöttin der Region.<sup>318</sup> Pampā war die Tochter des Weisen Mātāṅga, einer Figur aus dem Rāmāyaṇa. Aufgrund ihres Wunsches, Śiva zu ehelichen, zeigte sie täglich ihre Hingabe in der Verehrung des Virūpākṣa-Schreins. Virūpākṣa zeigte sich erfreut über ihre Dienste und das göttliche Paar heiratete im Beisein von Weisen und Göttern. Bis heute wird im Virūpākṣa-Tempel von Hampi diese Heirat jährlich in einem Pilger-Fest zelebriert.<sup>319</sup>

Der zweite dominante Kult, welcher sich ab dem 15. Jh. über das gesamte Grenzgebiet zwischen Maharashtra und Karnataka verbreitete, war die Verehrung von Viṭhala<sup>320</sup>, oder Pāṇḍuraṅga<sup>321</sup>, als eine Form von Viṣṇu-Kṛṣṇa. Dieser Kult befand sich gegen



Abb. 10: Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

Mitte des 16. Jh. auf seinem Höhepunkt. Viṭhala ist eine typisch pastorale Gottheit, ein Lokalheld der zum *svarūpa* (Bildnis) von Viṣṇu gemacht wurde.<sup>322</sup> Als viṣṇuitische Gottheit verband sich der lokale Viṭhala mit dem mittlerweile überregionalen Kṛṣṇa-Gōpāla und verschmolz zu einer einzigen Gottheit.<sup>323</sup> Viṭhala gilt in diesem Kontext für *mādhva* als eine

<sup>317</sup> S. FRITZ & MICHELL (1991:20) und STOKER (2011:135).

<sup>318</sup> Mehr zur Göttin s. u. in Kapitel 3.

<sup>319</sup> S. FRITZ & MICHELL (1991:49).

<sup>320</sup> Zum Ursprung der Bezeichnung Viṭhala gibt es mehrere Thesen. Eine Theorie geht davon aus, dass sie auf die ursprüngliche Form Viṭhoba zurückgeht, welches sich aus dem Wort *viṭho* und dem respektvollen Suffix *bā* zusammensetzt, s. VERGHESE (1995:59). Das Wort *viṭho* ist die Marathi-Form für den alt-kanaresischen Ausdruck für Viṣṇu (*biṭṭi*), s. DELEURY (1994:135) und VAUDEVILLE (1996:202). DHERE (2011:234ff.) widerspricht dieser Theorie, da sie voraussetzt, dass der Viṭhala-Kult von Anfang an aus dem Viṣṇuismus entstand. Tatsächlich gibt es aber Nachweise, die belegen, dass die Verehrung von Viṭhala einen eigenständigen Ursprung unter den Vieh-züchtenden Nomaden aus Maharashtra hat. Der Viṭhala-Kult ist, entsprechend dieser These, ursprünglich aus einem śivaitischen Heldenkult entstanden, s. SONTHEIMER (1976:73, Fn. 10) und HORSTMANN (1993:105). S. dazu auch u. im Kommentar des Lieds *ārige vadhuvāde*.

<sup>321</sup> Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Bezeichnung Viṭhalas als Pāṇḍuraṅga s. KARMAKAR & KALAMDANI (1939:24f.).

<sup>322</sup> S. HORSTMANN (1993:105f.).

<sup>323</sup> Diese Verschmelzung geht vermutlich auf die Ähnlichkeit der beiden Kulte zurück. Ähnlich wie Viṭhala wurde auch die Figur des Kuhhirten-Gottes Gōpāla und dessen lokale Überlieferungen mit der Kṛṣṇa-Legen-

andere Form von Gōpāla, der jugendlichen Form von Kṛṣṇa.<sup>324</sup> Vor allem die *vārkarī* (Mr.: वार्करी) aus Maharashtra und die *haridāsa* aus Karnataka hatten mit ihren unzähligen Liedern zur Popularität dieser Gottheit in Südindien beigetragen.<sup>325</sup> Das Zentrum des Viṭhala-Kultes war ursprünglich Pandharpur (Mr.: पंढरपूर, *paṇḍharpūr*)<sup>326</sup>, welches sich im Solapur-Distrikt (Mr.: सोलापूर जिल्हा, *sōlāpūr jilhā*) des heutigen Bundesstaates Maharashtra befindet.<sup>327</sup> Die Beliebtheit des viṣṇuitischen Pandharpur-Viṭhala, die speziell mit Beginn der *bhakti*-Bewegung ab dem achten Jahrhundert immer stärker anwuchs, liegt in seiner Entstehungslegende begründet.<sup>328</sup> Nach dieser erschien Viṭhala dem Jungen Puṇḍalik, da er von dessen Hingabe und Fürsorge, mit welcher er seine Eltern pflegte, erfreut war. Puṇḍalik hingegen, vereinnahmt von der Ausführung seiner Pflichten, würdigte den göttlichen Besucher keines Blickes, sondern warf ihm lediglich einen Ziegelstein zu, auf welchem er warten sollte, bis seine Arbeit verrichtet sei. Viṭhala war über diese Reaktion nicht erzürnt, sondern sie steigerte seine Hochachtung für Puṇḍalik nur noch mehr, und so stand er wie angewiesen auf dem Ziegelstein und blieb unverändert darauf stehen.<sup>329</sup> Diese starre stehende Position ist auch die traditionelle ikonographische Darstellung von Viṭhalas Erscheinung.<sup>330</sup> Entgegen der allgemeinen Erwartung, Viṭhala würde Puṇḍalik für seine Missachtung bestrafen, bringt diese Legende einen essentiellen Punkt der *bhakti*-Verehrung zum Vorschein: Viṭhala steht für den einfühlsamen barmherzigen Erlöser, der vollkommene Liebe für seine Verehrer empfindet.<sup>331</sup>

Im 14. bis 16. Jh. litt Pandharpur unter dem Einfluss der muslimischen Herrschaft und das Zentrum der Viṭhala-Verehrung verschob sich nach Vijayanagara, wo im Stadtteil Viṭhalāpura mittlerweile ein grosser Tempel zu seinen Ehren entstanden war.<sup>332</sup> Im Laufe von Kṛṣṇa-

---

de assoziiert, vgl. VERGHESE (1995:59) und VAUDEVILLE (1996:207). Erste ikonographische Nachweise, welche Kṛṣṇa-Gōpāla in den viṣṇuitischen Zyklus aufnehmen und ihn mit Viṣṇu identifizieren, wurden in Badami (Kn.: ಬಾದಾಮಿ, *bādāmi*), einer der heutigen archäologischen Fundstätten des Vijayanagara-Reiches, gefunden, s. VAUDEVILLE (1996:33). Dasselbe gilt für die Lieder der tamilischen *ālvār*, die zur ältesten bekannten *bhakti*-Lyrik gehören, in welcher Kṛṣṇa-Gōpāla und Viṣṇu zusammen verschmelzen. Die Popularität von Gōpāla und seine Verschmelzung mit den mündlich überlieferten Kṛṣṇa-Legenden und der daraus folgenden Identifizierung mit Viṣṇu ist nachweislich aus Südindien hervorgegangen und war Ausgangspunkt für die Entwicklung des mittelalterlichen Kṛṣṇa-Viṣṇuismus, der sich später mittels des Bhāgavatapurāṇa in ganz Indien verbreitet hat, s. VAUDEVILLE (1996:46).

<sup>324</sup> S. DALLAPICCOLA & VERGHESE (1998:52).

<sup>325</sup> S. DHERE (2011:77).

<sup>326</sup> Zur detaillierten Geschichte Pandharpurs s. VAUDEVILLE (1996:199 ff.) und DELEURY (1994:39ff.).

<sup>327</sup> Die Viṭhala-Verehrung in Pandharpur fand lange vor der Vijayanagara-Ära statt und erfuhr während der Yādava- (850 – 1334) und später der Hoysāḷa-Herrschaft (1026 – 1343) einen grossen Schub, was entsprechende Inschriften belegen, s. GOKHALE (1985:44ff.). Der Ort etablierte sich daraufhin bis zum Ende des 13. Jh. als Pilgerort.

<sup>328</sup> Vgl. DHERE (1995:251f.); DELEURY berichtet (1994:202), dass vor dieser Legende eine andere Legende bestand, in welcher Kṛṣṇa in Form von Viṭhala nach Pandharpur kam, um seine Frau zu suchen.

<sup>329</sup> S. SONTHEIMER (1976:50).

<sup>330</sup> DHERE (1995:251f.) gibt hierzu eine der Etymologien für Viṭhalas Name:

«The folk perception has split the name Viṭṭhal into two components, viṭ and ṭhal, and has explained the name Viṭṭhal as meaning 'the one who is standing on the brick'.»

<sup>331</sup> Vgl. VERGHESE (1995:60) und VAUDEVILLE (1996:205).

<sup>332</sup> Die genauen Daten zur Entstehung dieses Tempels sind nicht eindeutig, s. VERGHESE (1995:62ff.). Es

dēvarāyas Regentschaft und die seiner Nachfolger Acyutarāya und Sadāśiva war die Viṭhala-Verehrung in Vijayanagara sowohl verbreitet als auch beliebt und der Tempel erfuhr zahlreiche bauliche Ergänzungen, so dass er im Laufe des 16. Jh. zu einem ganzen Tempelkomplex heranwuchs.<sup>333</sup> Es war auch während dieser Zeit, dass Virūpākṣa als Schutzgottheit des königlichen Gebietes und Hauptempfänger von Spenden und Gaben durch den Viṭhala-Kult deutlich in den Hintergrund gedrängt wurde.<sup>334</sup>

---

wird aufgrund der Inschriften vermutet, dass der Tempel zur Zeit Kṛṣṇadēvarāyas bereits bestand. Es fehlen jedoch jegliche Angaben zur Fertigstellung oder Inbetriebnahme des Tempels. VERGHESE (1995:62) und DHERE (2011:78) schliessen aus ihren Recherchen, dass der Tempel im Verlauf des 15. Jh., d.h. vor Kṛṣṇadēvarāyas gebaut wurde. FILLIOZATS (1985:303) Ergebnisse aufgrund der Konstruktionstechniken des Tempels bestätigen diese Vermutung.

<sup>333</sup> S. VERGHESE (1995:63f.).

<sup>334</sup> S. VERGHESE (1995:65); Für die *mādhva* und die *haridāsa* war der Viṭhala-Tempel ein wichtiges religiöses Zentrum. Kṛṣṇadēvarāya war aber Anhänger Rāmanujas und die offizielle Tempel-Administration gehörte der *śrīvaiṣṇava*-Gemeinschaft. VERGHESE (2012:147) betont, dass dies die Wichtigkeit dieses Tempels für die *mādhva* keinesfalls schmälere oder verneine. Sie kritisiert die These einiger Historiker, die administrative Macht der *śrīvaiṣṇava* als Ausschlusskriterium für die eine oder andere Gemeinschaft vorzubringen und weist darauf hin, dass sich zwischen beiden Gemeinschaften keine eindeutige Grenze ziehen lässt, bzw. dass sich beide in manchen Bereichen überschneiden. STOKER (2011:147) hält jedoch fest:

«Yet while Mādhvas and Śrī Vaiṣṇavas were clearly in the habit of sharing sacred spaces, the Śrī Vaiṣṇavas seem to have dominated at the Viṭhala temple.»

VERGHESE (1995:65f.) nimmt als Beweis für ihre These das Beispiel des Tempels in Tirupati, der sowohl für die *mādhva* als auch für die *śrīvaiṣṇava* von Bedeutung war und ist. DHERE (2011:56ff.) bringt ein anderes Argument für die enge Verbindung zwischen *mādhva* und Tirupati vor: In seiner These haben der Viṭhala-Kult und der Veṅkaṭeśa-Kult einen gemeinsamen Ursprung. Dieser gemeinsame Ursprung manifestiert sich s. E. nicht nur in der Entstehungsgeschichte der beiden Kulte, sondern auch in der Architektur. So zitiert DHERE (2011:78) den berühmten Telugu-Poeten Tāllapākam Annamācārya, der davon singt, dass die Viṭhala-*mūrti* im Viṭhala-Tempel in Vijayanagara aus Tirupati stammt.

### 1.3. Ideologischer Hintergrund der Lieder

Purandaradāsa war weder Theolog noch Philosoph, sondern ein *bhakta*. Jede Präzisierung des religionsgeschichtlichen Kontexts seiner Lieder würde daher einer Veränderung der nachweisbaren Tatsachen gleichkommen. Obschon ein Grossteil der kanaresischen Literatur, die sein Werk rezipiert, die Lieder gerne in den dogmatischen Kontext des Madhva-Viṣṇuismus einbettet<sup>335</sup>, geben die Liedinhalte, zumindest soweit es die Lieder in dieser Arbeit betrifft, dazu keinen Anlass. Der ideologische Aspekt, der allen Liedern gemeinsam ist, ist der Ausdruck von bedingungsloser Gotteshingabe (*bhakti*). Dieser Ausdruck von *bhakti* ist sowohl der emotionale als auch kognitive Kern dessen, was Purandara in und durch seine Stücke vermittelt und soll daher im Folgenden als primärer ideologischer Hintergrund der Lieder behandelt werden. Alles, was Purandara in seinen Texten darbringt – die Herrlichkeit Viṣṇus, die moralischen und ethischen Ansprüche an den Menschen und das Vertrauen in die Allmacht Gottes – kann direkt auf die Lebensform von *bhakti* zurückgeführt werden. *Bhakti* kann hier insofern als Lebensform bezeichnet werden, als sie das ganze Leben im Lichte von Gottes Gnade und Erlösung formt. So spielt das Wort *bhakti* kaum eine Rolle, das was es ausdrückt, ist aber das Zentrum von Purandaras Dichtung. Der *bhaktimārga*, der Lebensweg von *bhakti*, ermöglicht einen Lebensverlauf und eine Lebensplanung, die nicht allein durch *karma* (Taten) oder *jñāna* (Wissen) beeinflusst werden muss.

sā tu karma-jñāna-yogebhyo`py adhikatarā |<sup>336</sup>

«Sie [*bhakti*] ist *karmayoga* (Vollbringen von verdienstvollen Taten) und *jñānayoga* (Aneignung von wahrem Wissen) übergeordnet.»

na sādhayati māṃ yogo na sāṅkhyāṃ dharma uddhava |  
na svādhyāyas tapas tyāgo yathā bhaktir mamorjitā ||<sup>337</sup>

«Weder *yoga* noch *sāṅkhya*, nicht *dharma*, kein Veda-Studium und keine Askese oder Entsagung gewinnt mich, wie es *bhakti* tut.»

*Bhakti* ermöglicht auch in Situationen, in denen man keine Möglichkeit sieht, durch *karma* oder *jñāna* Einfluss auszuüben, nicht zu verzweifeln. Im Gegensatz zu *karmayoga* und *jñānayoga*, dem Vollbringen von verdienstvollen Taten und der Aneignung von wahrem Wissen, begrenzt *bhakti* die Entwicklungsmöglichkeiten des Menschen nicht auf seine Herkunft oder seine Leistung. *Bhakti* darf aber nicht als subjektive Einstellung missverstanden werden: *Bhakti* ist die von Gott geschenkte Erkenntnis von Gottes Allmacht und das damit verbundene Urvertrauen. Dieser Lebensweg von *bhakti* ist einfacher vereinbar mit den unterschiedlichen Lebensentwürfen und Glaubensüberzeugungen einzelner Menschen und zieht seine Popularität aus der Einfachheit seiner Durchführung.<sup>338</sup>

<sup>335</sup> S. z. B. Purandaradāsa (1962).

<sup>336</sup> NārBS 25

<sup>337</sup> BhāgP XI.14.20

<sup>338</sup> anyasmāt saulabhyaṃ bhaktau | (NārBS 58)

- *Bhakti* kann weder gemessen noch kontrolliert werden.
- *Bhakti* ermöglicht völlige Individualität, ohne Leistungsdruck oder äussere Bewertung.
- Keine Vorschriften ermöglichen eine bessere oder schlechtere Praxis von *bhakti*.
- Weder Herkunft noch Ausbildung spielen eine Rolle im *bhakti*-Leben.

Diese individuelle Ausdrucksmöglichkeit von *bhakti* ist auch der Grund für die Beliebtheit dieser Ideologie in der musischen und poetischen Literatur Indiens.<sup>339</sup> Musik und Poesie können auf Analogien aus der Lebenswelt fast jedes Menschen zurückgreifen. Dadurch kann die persönliche Beziehung zwischen Mensch und unsichtbarem Gott (*saguṇa-bhakti*) im Sinnesbereich dargestellt werden. In der Literatur, in der Musik und im Tanz wird die *bhakti*-Empfindung durch das Herstellen einer fünffachen Beziehung zwischen Verehrer und Gott ausgedrückt (*pañca-bhāva*): durch eine Beziehung zwischen einer verliebten Frau und ihrem Angebeteten (*madhura-* oder *kānta-bhakti*), zwischen einem Diener und seinem Herrn (*sevyā-bhakti*), zwischen einer Mutter und ihrem Kind (*vatsalya-bhakti*), zwischen Freunden (*sākhya-bhakti*), oder die tatsächliche Beziehung zwischen dem kontemplativen Verehrer und seinem Gott (*śānta-bhakti*). Die Rolle des sich Hingebenden ist jederzeit bedingungslos, seine Liebe überfließt in allen Massen und seine Loyalität kennt keine Grenzen.

[...] nitya-dāśya-nitya-kāntā-bhajanātmakaṁ prema kāryaṁ premaiva kāryam |<sup>340</sup>

«[...] so ist es die Aufgabe zu lieben, einfach lieben, und das Wesen dieser Verehrung ist eine des ewigen Dienstes, wie die einer ewigen Geliebten.»

kāyena vācā manasendriyair vā buddhyātmanā vānusr̥ta-svabhāvāt |  
karoti yad yat sakalaṁ parasmai nārāyaṇāyeti samarpayet tat ||<sup>341</sup>

«Was immer er mit seinem Körper, mit seiner Sprache, mit seinem Geist, mit seinen Sinnen, durch das Wesen seines Intellekts oder aufgrund seiner angeborenen Natur macht, möge er all dies stets dem allmächtigen Nārāyaṇa darbringen.»

Der sich Hingebende steht fest in seiner Überzeugung, dass alleine durch diese bedingungslose Liebe und den Glauben an die Herrlichkeit Gottes seine Sehnsucht nach Gnade und nach einem erträglichen Lebensverlauf Erwidern findet. Die Erlösung aus dem ewigen Kreislauf der Geburten steht in diesem Zusammenhang nicht unbedingt im Vordergrund.

*Bhakti* hat eine lange Tradition in der poetischen und musischen Literatur und ist in praktisch

---

«[In Bezug auf den Weg von] *bhakti* ist dieser einfacher als die anderen [Wege].»; S. auch BhāgP XI.20.7.

<sup>339</sup> S. MALINAR (2009a:94); Im Folgenden wird die *bhakti*-Bewegung in Südindien nur soweit kontextualisiert, als es für die Analyse und Interpretation von Purandaras Liedtexten erforderlich ist. Ausführlicher zur *bhakti*-Bewegung im Kontext der südindischen Religions- und Literaturgeschichte s. DESAI (1970), SHARMA (1987), SONDE (1988), NARASIMHAIAH & SRINATH (1989), PANDE (2005), HORSTMANN (2006), MALINAR (2009a:90ff.) und NARAYANAN (2011).

<sup>340</sup> NārBS 66

<sup>341</sup> BhāgP XI.2.36



allen Zeitepochen Indiens nach dem 8. Jh. beobachtbar.<sup>342</sup> Der Beginn der südindischen *bhakti*-Musik wird mit den *ālvār*<sup>343</sup> (Ta.: ஆழ்வார்கள், «Die In-Sich-Versunkenen») aus Tamil Nadu angesetzt, deren Anhänger als Pioniere der südindischen devotionalen Musik angesehen werden.<sup>344</sup> Spätere berühmte *bhakti*-Dichter waren Caitanya<sup>345</sup> (Bn.: চৈতন্য, 1486 – 1534), Tulsīdās<sup>346</sup>, Kabīr (Hi.: कबीर, 1440 – 1518)<sup>347</sup> und Vallabhācārya<sup>348</sup> (Hi.: वल्लभाचार्यजी, 1479 – 1531), die alle ihre persönliche Beziehung zu Gott in ihrer Poesie und Musik zum Ausdruck brachten. Neben einzelnen Persönlichkeiten entstanden in Südindien ganze Bewegungen, die *bhakti*-Musik und -Dichtung als Teil der religiösen Praxis in Umlauf brachten.<sup>349</sup> Dazu gehören die *liṅgāyat* aus Karnataka (ab dem 12. Jh.), die *vārkaṛī* aus Maharashtra und Karnataka (ab dem 13. Jh.) und die *haridāsa* aus Maharashtra und Karnataka (ab dem 14. Jh.):

«All of society was captivated by such an atmosphere, so much so that every region witnessed poets and bhaktas composing devotional songs on the ishtadevata, the god of personal choice, in all the sects, such as Shaiva, Vaishnava, Shri Vaishnava, Shakta, and Virashaiva.»<sup>350</sup>

Propagiert wurde die Lebensform *bhakti* vor allem durch Musiker und Dichter die den «Nerv des Volkes» trafen. Dadurch wurde diese Lebensform Bestandteil der familiären und lokalen Traditionen, welche grundlegend verändert wurden.<sup>351</sup> Obwohl weiterhin Tabus und Vorschriften tradiert wurden, kam es zu einer gewissen Liberalisierung. Die oberste Instanz für Vorschriften und Tabus waren nicht mehr die traditionellen Lehrtexte der Orthopraxie, sondern die individuelle Bewertung des Gottesverhältnisses.<sup>352</sup> Im *sampradāya* der *mādhva*, wie auch in anderen viṣṇuitischen Traditionen<sup>353</sup>, verband sich diese Einverleibung der

<sup>342</sup> S. THIELEMAN (2000:17ff.).

<sup>343</sup> Die Angaben zur Zeitepoche, in welcher die *ālvār* wirkten, sind sehr unterschiedlich. Allgemein spricht man in diesem Zusammenhang meist vom 6. Jh. Es gibt indische Autoren, die davon überzeugt sind, dass die *ālvār* vor über 5000 Jahren gelebt haben, s. RAGHAVAN (1991:27). Mit dem Begriff *ālvār* werden 12 Vaiṣṇava-Dichter bezeichnet, die zwischen dem 6. und 10. Jh. tamilische Hymnen, sogenannte *Nalayira Divya-prabandha* (Ta.: நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தம்) komponiert haben, s. RENGARAJAN (2004:49fff.). Diese Prabandha-Literatur ist die älteste überlieferte südindische *bhakti*-Literatur, s. DHARWADKER (2012:686). Über ihre Musik oder die damalige Musikpraxis ist jedoch kaum etwas bekannt, s. THIELEMAN (1999:65f.) und PESCH (1999:191f.). Ausführlicher zu den *ālvār* s. RENGARAJAN (2004:6ff.).

<sup>344</sup> Wie aktuell die Literatur der *ālvār* zur Zeit Purandaras immer noch war, wird in Kṛṣṇadēvarāya's Werk *Āmuktamālyada* klar, in welchem es um die *ālvār*-Heilige Āndāl geht, s. REDDY (2010).

<sup>345</sup> Ausführlicher zu Caitanya s. RENGARAJAN (2004:45f.).

<sup>346</sup> Ausführlicher zu Tulsīdās s. RENGARAJAN (2004:187).

<sup>347</sup> Ausführlicher zu Kabīr s. TIWARI (1991).

<sup>348</sup> Ausführlicher zu Vallabha s. RENGARAJAN (2004:195ff.).

<sup>349</sup> S. KUPPUSWAMY (1989:7f.).

<sup>350</sup> NANDAGOPAL (2012:297).

<sup>351</sup> S. NARAYANAN (2010:711).

<sup>352</sup> Vgl. HARSHANANDA (1976:xiii) und HÄRTEL (1987:573).

<sup>353</sup> Für eine detaillierte Darstellung der Zusammenhänge zwischen Musik, *bhakti* und Viṣṇuismus s. THIELEMAN (2002) oder MANUEL (1993:106ff.).

*bhakti*-Praxis mit der Popularisierung der Inhalte der *Bhagavadgītā*<sup>354</sup> und des *Bhāgavata-purāṇa*<sup>355</sup>. Besonders die mittleren und unteren Gesellschaftsschichten, die mit den unpersönlichen und intellektuellen Lehren der sich auf den Veda berufenden Traditionen unzufrieden waren, konnten sich mit dieser Art der Gottesverehrung identifizieren. Gott durch ein Gefühl zu verehren war einfach und nachvollziehbar. Der Umgang mit Gott und die daraus folgende Gotteswahrnehmung und -Erfahrung der Gesellschaft veränderte sich folglich im Laufe der *bhakti*-Bewegung. Die sinnliche Sicht des Göttlichen (*divya-darśana*) und die Sehnsucht nach einer Begegnung von Angesicht zu Angesicht mit der Gottheit erweiterte das Bedürfnis der Gesellschaft nach Mitwirkung an den öffentlichen religiösen Aktivitäten. Die aufwändig ausgeführten Tempelriten und Opfer, die nur einige wenige qualifizierte Spezialisten durchführen konnten, wurden zu einer ästhetischen Erfahrung transformiert, angereichert mit Tanz und Musik und unter der Teilnahme der Verehrer. Mit der zunehmenden literarischen Etablierung der südindischen Lokalsprachen gewannen die Menschen immer mehr Unabhängigkeit von den Trägern der Sanskrit-Kultur in der Verehrung ihres persönlichen Gottes.<sup>356</sup> Bewegungen wie jene der *haridāsa* konnten auf diesen Bedürfnissen aufbauen. Als Anhänger von Pandharpur-Viṭhala<sup>357</sup>, Udipi-Kṛṣṇa und Tirupati-Veṅkaṭeśa stand die Viṣṇu-Kṛṣṇa-Verehrung im Zentrum der *haridāsa*-Musik und Dichtung:<sup>358</sup> Die Vergegenwärtigung von Haris Namen, seinen verschiedenen Formen und seinen unübertrefflichen Eigenschaften.

tat tu viṣaya-tyāgāt saṅga-tyāgāc ca | avyāvṛtta-bhajanāt | loke`pi bhagavad-guṇa-śravaṇa-kīrtanāt |<sup>359</sup>

«Diese [*bhakti*] wird durch das Entsagen der Bindung an Ding und Mensch, durch unaufhörliche Lobpreisung und, durch das Besingen und Hören der Qualitäten Gottes unter den Menschen [erreicht].»

Die Lieder der *haridāsa* wurden so populär, dass sie eine eigene Liedgattung bilden, die

<sup>354</sup> Die Bedeutung von *bhakti* im Kontext der *Bhagavadgītā* ist unbestritten, s. MALINAR (2007a:187ff.). Die in der BhG dargelegten Wege zur Erlösung (*karmayoga*, *jñānayoga* und *bhaktiyoga*) wurden von den unterschiedlichsten Lehrern der verschiedenen *sampradāya* kommentiert und interpretiert, s. MALINAR (2011:158). Ihre Auslegung in der *mādhva*-Schule wird in den Bhaktisūtras von Śaṅḍilya und Nārada verdeutlicht, die den *bhaktiyoga* als alleinstehende und von anderen Mitteln unabhängig als einzig gültige Praxis auf dem Lösungsweg betrachten, s. HARSHANANDA (1976:xivff.).

<sup>355</sup> In der *mādhva*-Schule stand vor allem das BhāgP mit seinen Lehren und den Geschichten über Bālakṛṣṇa im Vordergrund, s. DALLAPICCOLA & VERGHESE (1998:25). Neben dem Überblick zur Theologie des *bhāgavatadharmas*, die dieses Werk beschreibt, liefert es Anweisungen zur *bhakti*-Praxis und zu den *bhakti-lakṣaṇa*, den neun Merkmalen zur religiösen Hingabe. Unter diesen Merkmalen findet sich auch das *lakṣaṇa* des Singens von Lobeshymnen, s. BhāgP VII.5.23-24.

<sup>356</sup> Dies ist gleichzeitig einer der grössten Kritikpunkte an der Bewegung der *haridāsa*, die trotz einer kritischen Haltung gegenüber der Kastenhierarchie, mit wenigen Ausnahmen, eine rein brahmanische Gruppierung war, s. KRISHNA RAO (1966:7). SRIKANTAN (1999:i) nennt den *dāsakūṭa*, welchem die *haridāsa* angehören, sogar eine brahmanische Sekte. KUPPUSWAMYS (1989:10) Aussage «[...] the *haridāsa* movement has done a great service to the masses in Karnataka by laying emphasis on the doctrine of equality in society.» muss daher mit Vorbehalt betrachtet werden. S. dazu auch STOKER (2011:149).

<sup>357</sup> Ausführlicher zur Verbindung zwischen den *haridāsa* und Viṭhala s. SEETHARAMALAKSHMI (1994:45ff.).

<sup>358</sup> S. VERGHESE (1995:54, 60) und KARMARKAR & KALAMDANI (1939:24).

<sup>359</sup> NārBS 35-37, s. auch BhāgP III.26.34 & 38

sogenannten *dēvarnāma* (Kn.: «Namen Gottes»). Als explizites Glaubensbekenntnis der *haridāsa* kann einer der berühmtesten Verse zu Madhvas *dvaita-vedānta* betrachtet werden, welcher der Tradition nach Vyāsarāya zugeschrieben wird:

śrīmad-madhva-mate hariḥ parataraḥ satyaṁ jagat tattvato  
bhedo jīva-gaṇā harer anucarā nīcoccabhāvagatāḥ |  
muktir naija-sukhānubhūtir amalā bhaktiś ca tat-sādhanaṁ  
hy akṣādi-tritayaṁ pramāṇam akhilāmnāyaika-vedyo hariḥ ||<sup>360</sup>

«Nach der Meinung des herrlichen Madhva ist Hari der Allerhöchste. Die Welt ist real und wirklich. Die Gesamtheit der Seelen unterscheidet sich von Hari. Die niederen und höheren *bhāgavata* sind [seine] Diener. Unbefleckte Hingabe (*bhakti*) ist der Weg zur Erlösung, die der Genuss des ihm innewohnenden Glücks ist. Hari ist der Einzige, den man kennen muss. Er ist das dritte Erkenntnismittel nach Augenschein usw.»<sup>361</sup>

Dies sind die wesentlichen Prinzipien, die die *haridāsa* in ihrer *bhakti*-Literatur vermitteln, und aus welchen sich auch Purandaras Werke hauptsächlich zusammensetzen: Die ständige Vergegenwärtigung von Haris Namen, das Einhalten eines bestimmten Verhaltenskodex und eine ehrliche *bhakti*-Praxis.

---

<sup>360</sup> Ohne Nachweis zit. in ZYDENBOS (2001:114).

<sup>361</sup> Hier sind nach dem *sāṅkhya*-System die drei Erkenntnismittel gemeint: *Pratyakṣa* (Augenschein), *anumāna* (Schlussfolgerung) und *śabda* (Wort, d.h. Offenbarung). Der Sinn der letzten Aussage ist demzufolge, dass Hari das Wort, die einzige Offenbarung ist.

#### 1.4. Purandaras Werk in der südindischen Musik<sup>362</sup>

Purandaras Name und seine Werke sind heute Teil der karnatischen Musik. Sein Einfluss auf die karnatische Musik hat ihm den Beinamen *saṅgīta-pitāmahā* (Sa.: «Urvater der Musik») eingebracht. Zu seinen Errungenschaften gehören der Aufbau einer strukturierten Unterrichtsweise mit Anfängerübungen (*abhyāsa gāna*)<sup>363</sup>. Kaum eine Biografie über Purandara hebt nicht seine Bedeutung zur Bildung der karnatischen Musik hervor. Wie man die Bedeutung von Purandara für die karnatische Musik idealisiert, zeigt AYYANGAR in seinem Buch *History of South Indian (Carnatic) Music*:

«[...] His was by far the most outstanding contribution towards the advent of the Golden Age. Every facet of development in Carnatic Music during the past three centuries – Raga, Tala, Kriti, Bhava or the marriage of world and tune to drive home homilies for the good life here and hereafter and to enshrine the moorings of national culture – can be traced to the foundations laid by him.»<sup>364</sup>

Bis heute zollen ihm die klassischen indischen Musiker Respekt dafür, was sie nicht zuletzt damit tun, dass Purandaras Stücke einen obligaten Platz im Repertoire jedes karnatischen Konzerts innehaben. Ein karnatischer Musiker gibt mit der Aufführung von Purandaras Kompositionen das Bekenntnis ab, die Wurzeln seiner Kunst zu kennen und zum authentischen Kreis der Nachfahren der karnatischen Tradition zu gehören. Purandaras eigene Werke waren ursprünglich jedoch nie Bestandteil der karnatischen Musik, wie es heute den Anschein macht. Seine Stücke sind im Kontext der Gottesverehrung entstanden, mit der Absicht und dem Hauptanliegen, eine möglichst weite regionale Verbreitung zu erreichen. Obwohl Purandara als Urvater dieser Musik gilt, steht zwischen Purandara und den späteren karnatischen Meistern der klassischen südindischen Musik ein grosser Wandel. Dieser Wandel liegt teilweise in der veränderten Bedeutung des musikalischen Sprachrhythmus, was dadurch bedingt ist, dass die karnatische Musik der letzten 300 Jahre vorwiegend die Sprachen Telugu und Tamil verwendet.<sup>365</sup> So ist es nicht verwunderlich, dass der dem Kannada

---

<sup>362</sup> Grundlagen zur folgenden Darstellung sind AYYANGAR (1993), BHATKHANDE (2004), CATLIN (2000), DEVA (1995), GANGOLY (1935), OEMI (2011), HARSHANANDA (1976), HÄRTEL (1987), JACKSON (2000), RAJAPUR KASSEBAUM (2000), MUKHERJI (1980), NARAYANAN (2010), NELSON (2000), NIJENHUIS (1976 & 1977), PESCH (1999), QURESHI (2016), RAMAN (1975), RAMANATHAN (2000), ROWELL (1992), SAMBAMOORTHY (1982), SASTRI (1958), NILAKANTA SASTRI (1966), SONEJI (2010a), SUBRAMANIAN (2011 & 2008), THIELEMANN (1999) und WINTERITZ (1920). Folgende Primärquellen wurden konsultiert: *Samgrahacūḍāmani* (GovSCM), *Nartananirnaya* (PaṇḍViṭṭNN), *Rasakaumudī* (ŚrīkRK), *Saṅgītaratnākara* (ŚārṇSR), *Saṅgītasārāmṛta* (TulSS) und *Caturdaṇḍīprakāśikā* (VeṅkCP).

<sup>363</sup> Zu Beginn der karnatischen Musikausbildung werden ausgedehnte Übungen (*abhyāsa gāna*) vom Musikschüler trainiert. Mit der schrittweisen Einführung verschiedener *rāga* verfeinert er seine Fähigkeiten in der Ausarbeitung der Modalitäten des Gesangs und seiner Stimmung. Innerhalb der Lehrstücke werden ebenfalls schrittweise verschiedene Rhythmuszyklen eingeführt (*tāla*). Ausführlicher zur Lehre in der karnatischen Musik s. Anhang «Traditionelle Lehre und Repertoire in der karnatischen Musik».

<sup>364</sup> AYYANGAR (1993:184); Weitere Über-Idealisierungen findet man auch bei KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1986:35ff.).

<sup>365</sup> Dies geht vor allem auf die Bedeutung von Thanjavur als Zentrum der südindischen Künste und auf die Schaffenskraft der «Tanjore-Trinity» zurück, die vorwiegend in diesen Sprachen komponiert haben. Ausführlicher dazu s. u.

typische Sprachrhythmus als bestimmendes Element für die Musik verloren ging.

Die südindische Musik zu vereinheitlichen und zu systematisieren, war in Purandaras Zeit zweifellos ein begründetes Anliegen, denn die regionalen Unterschiede in der damaligen Musik erschwerten vermutlich eine rasche und einfache Verbreitung von Kompositionen. Als mögliche Folge davon war die Würdigung und Förderung der südindischen Musik problematisch. Die Anregungen, die Purandara und andere Musik-Schaffende seiner Zeit einbrachten, gaben den südindischen Musik-Traditionen wahrscheinlich den entscheidenden Anstoss, sich zu homogenisieren. Doch man kann nicht davon ausgehen, dass diese Entwicklung innerhalb seiner Lebenszeit schon so weit vorangeschritten war, dass seine Kompositionen so klangen und so gesungen wurden, wie sie heute in karnatischen Musik-Konzerten präsentiert werden.<sup>366</sup> Beschäftigt man sich mit Purandaras Hintergrund, erscheint diese Möglichkeit auch nicht sein Anliegen gewesen zu sein. Neben dem Anspruch, dass sich seine Werke in einer leicht merkbaren Melodie und Rhythmik verbreiteten, bestand aufgrund seines Selbstverständnisses als *bhakti*-Anhänger auch der Wille, dass diese Kompositionen von ungebildeten oder in Musik ungeschulten Leuten nachgesungen werden konnten.<sup>367</sup> Diese Absicht liess sich nicht mit einer zu starken Formalisierung der Kompositionen, wie sie die karnatische Musik herbeiführte, vereinen. Diese Überlegungen führen unweigerlich zur Schlussfolgerung, dass die Rolle, die Purandaras Stücke in der heutigen klassischen südindischen Musik einnehmen, ein Paradoxon darstellt. Einerseits nimmt ihr Urheber eine wegweisende Bedeutung in diesem Musikstil ein, andererseits sind seine Kompositionen weder in ihrem Ursprung der karnatischen Musik zugehörig, noch waren sie jemals dazu bestimmt, in den Kanon einer intellektuellen Kunstform aufgenommen zu werden. Dies wird auch deutlich in den Forschungsergebnissen von KUCKERTZ (1994), in welchen er feststellt, dass es in den von Hausfrauen gesungenen Purandara-Liedern kaum erkennbare und wissenschaftlich verwertbare Aspekte der karnatischen *rāga*-Theorie gibt. So stellt er am Schluss seines Berichts zu Recht die Frage: «Muss man deshalb von Unkenntnis im Volk sprechen oder trägt die Sängerin das 'Lied' ohne Rücksicht auf irgendeinen *rāga* vor [...]?»<sup>368</sup> Die ursprünglichen Melodien der Stücke, die hier diskutiert werden, sind kein Gegenstand untersuchbarer Quellen, denn dafür bestehen in ihrer Tradierung zu viele Lücken.<sup>369</sup> Man kann können nur mutmassen, wie Purandaras Lieder ursprünglich geklungen haben könnten. *Rāga*-Angaben sind keine verlässlichen Quellen, denn auch diese sind im Laufe der Zeit den Kompositionen zugewiesen worden und decken sich nicht zwingend

---

<sup>366</sup> SARMA (1994:170) behauptet, dass Purandara bereits mit dem System der 72 *melakartārāga* vertraut gewesen sein soll, eine Behauptung, die, wenn man die Entwicklung des südindischen *rāga*-Systems betrachtet, historisch absolut unmöglich ist. Solche und ähnliche Aussagen zeigen, wie sehr eine Verbindung zwischen Purandara und der karnatischen Musik konstruiert wird.

<sup>367</sup> «Propagation of both *mātu* and *dhātu* had to proceed at the level of the common householder – young or old, urban or rural, man or woman, high or low caste. Hence the quantum of *dhātu* had to be just enough for the laity to sing for themselves, in attractive, popular, simple tunes and rhythms [...]», SATHYANARAYANA (2006:123).

<sup>368</sup> KUCKERTZ (1994:284)

<sup>369</sup> S. o. unter «Stand der Forschung».

mit den Melodien in der Praxis.<sup>370</sup> Die Annahmen, Thesen und Schlussfolgerungen zur ursprünglichen Klangform dieser Stücke ergeben sich aus den historischen Überlieferungen und dem, was wir heute über Purandara und seine Persönlichkeit wissen. Es bleibt einer wissenschaftlichen Analyse wie dieser also keine andere Möglichkeit, diese Lieder in ihrer heutigen, d.h. karnatischen Form und Rezeption zu untersuchen. Im Folgenden werden Aspekte der Tradition und Geschichte der karnatischen Musik beleuchtet und in ihren wichtigsten Entwicklungspunkten skizziert, um die Stationen nachvollziehen zu können, die Purandaras Werk in den letzten knapp 550 Jahren durchlaufen hat, bis es sich in der heute vorliegenden Interpretationsform gefestigt hat.<sup>371</sup>

---

<sup>370</sup> S. KUCKERTZ (1994) und Dr. H. MURALIDHARA (mündlich am 7.2.2013 in Bangalore); Mehr zur aktuellen *rāga*-Auswahl in Purandaras Werken s. u. in Kapitel 3.

<sup>371</sup> Die folgenden Ausführungen verstehen sich nicht als eine lückenlose Darstellung der südindischen Musikgeschichte, sondern versuchen Purandaras Werk in den relevanten Zeitabschnitten derselben zu kontextualisieren. Zur frühen Musikentwicklung Indiens s. ROWELL (1992), DEVA (1995:7ff.), RANADE (1984:1ff.), BHATTACHARYA (1978) oder THIELEMAN (1999:48ff.). Zur unterschiedlichen Entwicklung der nord- und südindischen Musik s. THIELEMAN (1999:18f., 25f.) sowie NIJENHUIS (1977). Zur vollständigen Darstellung der südindischen Musikgeschichte zwischen dem 13. und 18. Jh. s. KUCKERTZ (1970), NIJENHUIS (1977), SAMBAMOORTHY (1982), AYYANGAR (1993), THIELEMAN (1999) oder VISWANATHAN & ALLEN (2004). Sanskrit-Werke, deren Bezug eindeutig in die nordindische Musikrichtung gehen, werden hier nicht erwähnt. Dazu gehören: *Hṛdayakautuka* von Hṛdaya Nārāyaṇadeva (1660), *Saṅgītapārijāta* von Āhobala (17. Jh.), *Rāgatatvavibodha* von Paṇḍita Śrīnivāsa (18. Jh.) und die Werke von Bhava Bhaṭṭa Paṇḍit (17. Jh.). S. dazu ausführlich bei BHATKHANDI (2004).

#### 1.4.1. Anfänge der südindischen Musik

Die heute zugänglichen Quellen<sup>372</sup> legen nahe, dass die indische Musik eine nord- und eine südindische Entstehungsgeschichte hat, welche sich bis zum 7. Jh. relativ unabhängig voneinander entwickelte. Zu den Anfängen der indischen Musik zählen Musikhistoriker in der Regel die rezitative Musik des Sāmaveda und die dazugehörigen Śāstras und Sūtras (ab ca. 1000 v. Chr.).<sup>373</sup> Ausführliche Informationen zur Musiktheorie gibt das älteste erhaltene Regelwerk zur indischen Tanz- und Theaterkunst, Bharata's *Nāṭyaśāstra* (2. Jh. v. bis 2. Jh. n. Chr.).<sup>374</sup> Das *Nāṭyaśāstra* behandelt grösstenteils Hochmusik (*mārga-saṅgīta*) und stellt diese den regionalen Musikstilen (*deśī-saṅgīta*) gegenüber.<sup>375</sup> Die Ausführungen über die verschiedenen Ton-Modi (*grāma* und *mūrchanā*)<sup>376</sup> und zu den verschiedenen Arten von Kompositionen<sup>377</sup> beschreiben aber eine andere Musiktheorie als jene, die nach dem 16. Jh. in der südindischen Musiktheorie ausgelegt wurde.<sup>378</sup> Eines der angeblich ersten Werke, welches ausschliesslich Musiktheorie behandelt, ist Mātanga's *Bṛhaddeśi* (5. bis 9. Jh.).<sup>379</sup> Darin finden sich ausführlichere Angaben zu den *rāga* als im *Nāṭyaśāstra*, vor allem den *deśī-rāga*. Von diesem Werk ist jedoch nur ein unvollständiges und fehlerhaftes Manuskript

---

<sup>372</sup> Die Quellen werden weiter u. und im Anhang unter «Zur südindischen Musikgeschichte» ausführlicher behandelt.

<sup>373</sup> S. z.B. NIJENHUIS (1977:3ff.).

<sup>374</sup> Ausführlicher zum Inhalt des *Nāṭyaśāstra* s. u. in Kapitel 2.

<sup>375</sup> gītaṁ vādyam tathā nṛtaṁ trayam saṅgītam ucyate ||  
mārgo deśīti tad dvedha tatra mārgaḥ sa ucyate |  
yo mārgito viriñcyādyaiḥ prayukto bharatādibhiḥ ||  
devasya purataḥ śaṁbhor niyatābhyudayapradah |  
deśe deśe janānām yad rucyā hṛdaya-rañjakam ||  
gītaṁ ca vādanaṁ nṛtaṁ tad deśītyabhidhīyate | (ŚārṅSR I.1.21b-24a)  
«Gesang, Instrumentalmusik und Tanz, diese drei werden *saṅgīta* genannt, die aus *mārga* und *deśī* besteht. Das, was von Brahmā entdeckt wurde und von Bharata und anderen vor Śiva vorgeführt wurde, das ist *mārga* und bringt Wohlstand. Der Gesang, die Instrumentalmusik und der Tanz, der dem Geschmack der Menschen in verschiedenen Regionen entspricht, dies wird *deśī* genannt.»

Zur Problematik der Begriffsverwendung von *mārga* und *deśī* s. IYER (1993:13, Fn. 4).

<sup>376</sup> S. NŚ XXVIII.

<sup>377</sup> S. NŚ XXXI - XXXII.

<sup>378</sup> BHATKHANDÉ (2004:8f.) betont, dass die von Bharata beschriebene Musiktheorie noch eingehender Forschung bedarf, bevor sie für die Musikwissenschaft von Nutzen sein kann:

«[...] none of our modern scholars have successfully solved the numerous difficult questions that face a student who wishes to make a careful study of these ancient works [BHATKHANDÉ spricht hier neben dem NŚ auch von Śaṅgadevas Saṅgītaratnākara]. [...] until there is a consensus of opinion as to the right value of a Shruti and until it becomes possible to determine the Shuddha scale of Natya Shastra and Ratnakara, the two works are bound to remain sealed books.»

BHATKHANDÉ (2004:9) ist überzeugt, dass die im NŚ beschriebene Musik nur entsprechend untersucht werden kann, wenn man völlig unbeeinflusst von späteren Systemen bleibt. Dieser Anspruch allein zeigt, wie weit die Musiktheorie des NŚ von den späteren Theorien entfernt ist.

<sup>379</sup> S. PESCH (1999:88) und BHATTACHARYA (1978:94).

erhalten.<sup>380</sup> Fast zeitgleich mit Mātāṅgas Werk tritt in Südindien mit den Werken der viṣṇuistischen *ālvār* und den śivaitischen *nāyanār*<sup>381</sup> (Ta.: நாயன்மார்கள், «Śivas Meute») zwischen dem 4. und 10. Jh. erstmals die tamilische devotionale Musik in Erscheinung. Das einzige erhaltene südindische Werk aus dieser Zeit ist das tamilische *Cilappatikāram* (Ta.: சிலப்பதிகாரம், «Die Geschichte der Fusskette»), welches Hinweise zur südindischen Musik- und Tanz-Praxis gibt.<sup>382</sup> Auch über die Entwicklungen der Musik in Süd- und Nordindien zwischen dem 7. und 13. Jh. ist kaum etwas bekannt.<sup>383</sup> Anhaltspunkte geben religiöse Bewegungen, welche Dichter hervorbrachten, die Musik und Lyrik komponierten. Eine solche ist die *vārkāri*-Bewegung, deren Anhänger in der Sprache Marathi Hymnen komponierten, sogenannte *abhaṅg*. Der bekannteste unter ihnen war Jñāneśvara (Mr.: ज्ञानेश्वर, 1271 – 1297)<sup>384</sup>, der Begründer des *viṭhala-sampradāya*, zu welchem auch der berühmte Dichter Tukarām (Mr.: तुकाराम, 1577 – 1650) gehört.<sup>385</sup> Etwa zeitgleich mit der *vārkāri*-Bewegung wuchs die Bewegung der *haridāsa* innerhalb des *madhva-sampradāya* in Karnataka heran. Ein wichtiges musikalisches Werk, welches sich zwar nicht mit theoretischen Auslegungen beschäftigt, sondern selbst eine lyrische Komposition darstellt, ist Jayadevas *Gītāgovinda* aus dem 12. Jh. Dieses Werk, bestehend aus zwölf Kapiteln und gesetzt in unterschiedlichen *rāga* und *tāla*<sup>386</sup>, ist ein wichtiges Zeugnis der damaligen Musik-Praxis.<sup>387</sup> Obwohl das Werk heute nicht mehr in den ursprünglichen Melodien dargebracht wird, repräsentiert es «an intermediate stage between the ancient Indian drama and modern Indian dance dramas [...]»<sup>388</sup> Als solches ist es auch für den Übergang der althergebrachten Hochmusik (*mārga-saṅgīta*) zur devotionalen *bhakti*-Musik nicht irrelevant und kennzeichnet den

<sup>380</sup> S. NIJENHUIS (1977:8); Dem NŚ und der *Brhaddeśi* folgten weitere kleinere Werke, die aber keine vergleichbare Aufmerksamkeit erlangten. Dazu gehören das *Dattilam* von Dattilamuni (8. Jh.), *Aumapatam* von Umāpati (2. bis 6. Jh.), *Gītālaṅkāra* (Autor unbekannt) (12. Jh.), verschiedene Kommentare zum NŚ (z. B. von Abhinavagupta) (zwischen dem 10. und 11. Jh.), *Abhilaṣitārthacintāmaṇi* (Autor unbekannt) (1131), *Saṅgītaśūdhāmaṇi* von Pratāpa (Mitte 12. Jh.), *Rāgatarāṅginī* von Locanapaṇḍit (1160), *Saṅgītasudhākara* von Haripaladeva (Mitte bis Ende 12. Jh.) und *Bhāvaprakāśa* (Autor unbekannt) (Ende 12. bis Mitte 13. Jh.). Für eine detaillierte Darstellung s. NIJENHUIS (1977:8ff.) und SAMBAMOORTHY (1982:15ff.).

<sup>381</sup> Diese śivaitische Gruppierung bestand aus Dichtern, die zwischen dem 6. und 8. Jh. *bhakti*-Hymnen für Gott Śiva komponierten. Zusammen mit den *ālvār* konstituieren ihre Werke die frühe tamilische *bhakti*-Literatur, s. PESCH (1999:186):

«The Nāyanmār are the sixty-three tamil saintly composers who are revered in all śaivaite temples of South India and Sri Lanka. Their numerous hymns are based on melodic entities (paṇ) that can be compared to rāgas, but it should be remembered that the present concept of janya rāga and reference scales (mēḷakartā rāga, Tamil pālai) was introduced only about three centuries ago. Although it is not possible to reconstruct the original way in which these Tamil hymns were sung during the middle ages, there are efforts to restore their distinctiveness and sacredness as a form of temple music.»

<sup>382</sup> Eine Übersetzung des Werks schrieb HOLSTRÖM (1996).

<sup>383</sup> DEVA (1995:25) vermutet, dass Südindien in dieser Zeit einige Aspekte von der nordindisch geprägten Musik übernahm und sich in ganz Indien eine ähnliche Handhabung der grundsätzlichen Terminologien in der Musik etablierte.

<sup>384</sup> Ausführlicher zu Jñāneśvaras poetischem Schaffen s. BEHARI (1991:201ff.) und BAHIRAT (1991).

<sup>385</sup> S. NILAKANTA SASTRI (1966:432) und BEHARI (1991:201).

<sup>386</sup> «Die einfache Handlung, soweit von einer solchen die Rede ist, wird in wenigen Sprechversen erzählt, während der Hauptteil der Dichtung gereimte Tanzlieder mit Refrain bilden. Es werden auch immer die Melodie und der Takt angegeben, nach denen sie zu singen und zu tanzen sind.», WINTERNITZ (1920:128).

<sup>387</sup> S. QURESHI ET AL. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43272> – Zuletzt geprüft am 6.6.2016.

<sup>388</sup> NIJENHUIS (1977:11)



Aufstieg der *deśī-saṅgīta*, das zwischen dem 13. und 16. Jh. an Prominenz gewann, und schliesslich in der Entstehung der karnatischen südindischen Musik mündete.<sup>389</sup>

Die Herausbildung unterschiedlicher Regional-Musikstile zeichnet sich erstmals im Sanskrit-Werk *Saṅgītaratnākara* (Sa.: «Schatztruhe der Musikedelsteine») von Śārṅgadeva<sup>390</sup> aus dem 13. Jh., dem grössten musikalischen Werk, welches uns aus dieser Übergangszeit überliefert ist.<sup>391</sup> Bis zum 16. Jh. fehlen allerdings Nachweise darüber, wie und ob solche beschriebenen Theorien in der Praxis umgesetzt wurden. Auch die Wechselwirkung zwischen der politischen und gesellschaftlichen Situation und der Entwicklung der südindischen Musik vor dem 16. Jh. ist nicht eindeutig bestimmbar.<sup>392</sup> Es ist zu vermuten, dass zwar eine einheitlich musikalische Grundlage vorhanden war, dass in den Details der Theorie aber viele unterschiedliche Ansichten bestanden.<sup>393</sup> Viele der damaligen Werke sind uns auch nur in Bruchteilen erhalten und sind daher nur limitiert hilfreich, um die performative Praxis aus Textquellen zu rekonstruieren.<sup>394</sup> Ebenfalls ungeklärt ist, inwiefern die einzelnen Autoren versuchen, aufgrund ihrer theoretischen Autorität traditionelle Systeme am Leben zu erhalten, und inwiefern sie die tatsächlich in der Praxis angewandte Musik beschreiben.

---

<sup>389</sup> Das *Gītāgovinda* stellt besonders in seiner metrischen Struktur eine wichtige Vorstufe für die Lieder der *haridāsa* dar. Ähnlich wie in Purandaras Liedern folgt das *Gītāgovinda* keiner strikten prosodischen Struktur, sondern einer musikalischen Metrik, vgl. MUKHERJI (1980:152).

<sup>390</sup> ŚārṅSR (2007)

<sup>391</sup> Anders als viele der vorangegangenen Werke, welche neben der Musik oft auch den Tanz und das Schauspiel behandeln, fokussiert sich Śārṅgadeva mehrheitlich auf die Musik. Śārṅgadeva behandelt im siebten Kapitel zwar auch den Tanz, das Werk in seiner Gesamtheit gibt aber der Musik den Vorrang. In sieben Kapiteln geht er auf alle Aspekte von *svara* ein, auf die *rāga* und deren Merkmale, auf die Eigenschaften von Komponisten und Kompositionsformen, auf die Rhythmuslehre (*tāla*), auf die Präsentation der Musik und ihre Instrumente. Das Werk setzt sich bereits mit Einflüssen aus der Volksmusik und der persischen Musik auseinander und spricht von einer nord- und südindischen Musik. Es ist das erste theoretische Werk, welches verschiedene Kompositionsarten erwähnt und sie beschreibt, es werden jedoch noch keine der später bekannten Liedformen wie *kīrtane* oder *kṛtī* genannt. Śārṅgadeva unterscheidet klar zwischen althergebrachten *rāga* (*pūrvaprasiddha*) und zeitgenössischen *rāga* (*adhunāprasiddha*). Viele der heute bekannten *rāga* werden genannt, doch ist unklar, inwiefern diese mit den heutigen *rāga* tonal übereinstimmen und wo es Verschiebungen in der Nomenklatur gab, s. BHATKHANDE (2004:8f.). Mehr dazu s. u. in Kapitel 3. Das ŚārṅSR wird von praktisch allen nachfolgenden Theoretikern erwähnt, was auf seine Autorität in der musikwissenschaftlichen Literatur hinweist. Die darin beschriebene *śruti*-Theorie weicht jedoch von der späteren temperierten karnatischen Musik ab. Es herrscht daher Uneinigkeit darüber, inwiefern das Studium des ŚārṅSR einen Nutzen zur Erforschung der praktizierten indischen Musik darstellt. S. dazu BHATKHANDES Diskussion (2004:8ff.) und SUBBA RAO (1962:37).

<sup>392</sup> So ist man sich z.B. über den Einfluss der persischen Musik und Literatur auf die klassische südindische Musik durch die Beziehungen zwischen den muslimischen Sultanaten und den Hindu-Königreichen uneins, vgl. SUBRAMANIAN (2011:28) und THIELEMANN (1999:18).

<sup>393</sup> S. DEVA (1995:269) und ARNOLD (2000:14).

<sup>394</sup> Als Beispiel seien hier die Werke *Saṅgītasāra* von Vidyāraṇya und *Saṅgītaśiromaṇi* genannt. Vidyāraṇya (1320–1380) war Minister am Hof von Vijayanagara unter Bukka I (Kn.: ಬುಕ್ಕರಾಯ, 1356–1377). Sein Werk *Saṅgītasāra* befasste sich mit 50 praktizierten *rāga*, wie aus dem späteren Werk *Saṅgītasudhā* entnehmbar ist, s. KUPPUSWAMY & HARIAHARAN (1984:43). Das Werk ist in seiner Originalfassung bis heute noch nicht erhältlich. Man kann nur aus den Hinweisen der *Saṅgītasudhā* schliessen, dass das Werk zu jener Zeit eine gewisse Autorität besass. Das Werk *Saṅgītaśiromaṇi* (Sa.: «Juwel der Musik») ist eine Kompilation von verschiedenen Materialien zur Musiktheorie. Es entstand aus einer Experten-Konferenz um 1428 – KUPPUSWAMY & HARIAHARAN (1984:67) sprechen von 1529 – die der Sultan von Kaḍa einberufen hatte. Die Namen der kompilierenden Autoren werden im Werk nicht angegeben. Es besteht aus sechs Kapitel, wovon heute nur das erste und vierte Kapitel erhalten ist, s. KUPPUSWAMY & HARIAHARAN (1984:68).

Mit dem Beginn der karnatischen Ära um 1500 ändert sich sowohl die Quellenlage als auch das Musiksystem. Es ist der Beginn eines neuen Musik-Paradigmas: «Indeed the change is so great that we seem to have left an entirely different system of music and gradually moved into another.»<sup>395</sup> Der Beginn der Geschichte der karnatischen Musik kann zur Zeit von König Kṛṣṇadēvarāya angesetzt werden. Kṛṣṇadēvarāya und seine Nachfolger waren grosszügig in der Patronage von Musik und Literatur.<sup>396</sup> Die politische Einigung des Südens unter einer Zentralmacht, die zentralisierte Kunstförderung, der Landfriede und die dadurch ermöglichte Mobilität grosser Menschenmengen (Pilgerfahrten<sup>397</sup>) bewirkten einen verstärkten Austausch zwischen Musik-Theoretikern und -Praktikern. Dies zeigt sich an der steigenden Anzahl entsprechender theoretischer Werke nach dem 15. Jh. Man versuchte die verschiedenen Aspekte von *rāga*, *tāla* und verschiedene Liedformen weiter zu entwickeln und in Regelwerken zu fixieren. Gleichzeitig war man bemüht, die Autorität der alten Texttradition nicht zu verletzen und die neuen Einflüsse in diese zu integrieren. Am Hof von Vijayanagara um 1550 waren Musik und Dichtung der Inbegriff von Kultiviertheit und Intellektualität geworden. Man hatte daher ein grosses Interesse daran, Intellekt (Musikwissenschaft) und Kultur (praktizierte Musik) in Übereinstimmung zu bringen, um sie zu einem ganzheitlichen «edlen» Hindu-Kulturgut zu formen, und förderte die Entwicklung neuer Methodologien. Dies ist der historische Kontext, in welchem der *Svaramelakalānidhi*<sup>398</sup> (Sa.: «Schatz der Noten- und *mela*-Kunst») von Rāmāmātya (Kn.: ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, 16. Jh.) entstand, welcher zu den ersten musiktheoretischen Werken der karnatischen Musik gezählt wird.<sup>399</sup> Rāmāmātya, Enkelsohn des *Śaṅgītaratnākara*-Kommentators Kallinātha (fl. 1430), verfasste die Schrift angeblich auf Geheiss seines Mäzens, König Rāmarāya von Vijayanagara. Er soll von Rāmāmātya ein Werk gefordert haben, welches die Verwirrtheit in Theorie und Praxis beseitigen soll:

«The 'confusion' mentioned by Rama Raja was, in all likelihood, engendered by the influences of 'alien' music penetrating from the northwest regions of the country to the south. This foreign system was very much different from the local one. Again, it is quite possible that a dynamic metamorphosis was overtaking Indian music.»<sup>400</sup>

<sup>395</sup> DEVA (1995:10f.)

<sup>396</sup> Kṛṣṇadēvarāya wird in Inschriften als unangefochtener König sowohl auf dem Kriegsfeld, als auch im Gebiet der Musik und Literatur gepriesen, s. Ep. Ind. Vol. 1 (1983:401). Zu den Literaten und Musikern, die unter Kṛṣṇadēvarāyas Patronage standen s. Vijayanagara Empire Sexcentenary Association (1936:231ff.).

<sup>397</sup> Südindien zwischen dem 12. und 16. Jh. wurde kulturell von den *ācārya* und ihren Tempel und Klöster dominiert, s. BRÜCKNER (2009:202ff.) und SUBRAHMANYAM (1990:293). Pilgerfahrten der Mönche waren essentiell, um Musik und Literatur in Umlauf zu bringen, und dadurch massgebend in der Stilbildung.

<sup>398</sup> Der *Svaramelakalānidhi* führt eine *rāga*-Klassifikation mit Mutter-*rāga* (*mela*) und Tochter-*rāga* (*janya*) ein, die die Grundlage darstellt, auf welcher nachfolgende Autoren aufbauten. Das *mela*-System von Rāmāmātya zählte bereits 20 Mutter-*rāga* und 63 Tochter-*rāga*. «The most important contribution of Rāmāmātya was in the formulation of a specific principle of classification of the *rāgas*, on the basis of the common elements of their characteristic note structures.», GANGOLY (2004:51). Zu einer weiteren Errungenschaft dieses Werks gehörten die Ausführungen Rāmāmātyas zur temperierten *vīṇā*. Diese temperierte *vīṇā* soll laut NIJENHUIS (1977:20f.) das Resultat des persisch-muslimischen Einflusses zu jener Zeit auf die südindische Musik sein. Ausführlicher zur temperierten *vīṇā* s. u. in Kapitel 3.

<sup>399</sup> S. GANGOLY (2004:51).

<sup>400</sup> DEVA (1995:26)

Das Werk trägt viele theoretische Aspekte des ŚārṅSR weiter, wie den Unterschied zwischen offener Musik (*gāndharva*) und der überlieferten, Mensch-gemachten Musik (*gāna*). Dementsprechend spricht Rāmāmātya von *dēśī*- und *mārgī-rāga*. Informationen zur Anwendung dieser Musiktheorie fehlen weiterhin, doch zeigt z.B. seine Entwicklung der temperierten *vīṇā*, dass man die bestehende Schaffenskraft in einem Konzept des Klassizismus zu kanalisieren versuchte. Auch Purandara war in dieser Phase der südindischen Musik an Veränderungen beteiligt. Er entwarf eine Methodologie und ein Curriculum, um Musikschülern die Grundkenntnisse der Musik zu vermitteln. Purandara war aufgrund seiner Reisen in ganz Indien<sup>401</sup> wahrscheinlich auch Zeuge, welcher rege Austausch zwischen unterschiedlichen Musikstilen stattfand, wie z.B. durch die transkulturellen Beziehungen des Vijayanagara-Reiches mit den muslimischen Sultanaten. Diese Interaktionen führten zur Verwendung neuer Sprachen, neuer Instrumente, neuer formaler Gefässe und förderten die musische Kreativität. Das neue Musikverständnis hatte folgende Charakteristika:

- ⇒ Es entstanden neue Kompositionsformen der Unterhaltungsmusik, die Vorläufer der *kṛtī*, der sogenannte *prabandha*<sup>402</sup> und später das *pada*.
- ⇒ Die Grenzen zwischen «gehobener» und volksnaher Musik, des sogenannten *dēśī-saṅgīta*, verschwammen zunehmend.
- ⇒ Musikalische Modeströmungen entwickelten einen Musikgeschmack, der besonders für die Einflüsse der persischen Musik offen war.<sup>403</sup>
- ⇒ Das vergrößerte Spektrum an musikalischem Ausdruck führte zur Entstehung von neuen Ordnungs-Systemen, die durch Kategorisierungen die Fülle der Möglichkeiten übersichtlicher zu gestalten versuchten.

Auf dieses neue Musikverständnis folgte ein Zeitalter der Theoretiker, welches zwar nicht in seinen einzelnen Sequenzen, wohl aber in der End-Auswirkung für die in dieser Arbeit behandelte karnatische Tradition relevant ist.<sup>404</sup> Die folgenden Ausführungen setzen daher zur Zeit der Thanjavur-Ära ein, in welcher die karnatische Musik ihre Metamorphose zur klassischen Hochmusik abgeschlossen hatte, und durch die aufkommenden urbanen Zentren

<sup>401</sup> S. o. unter «Stand der Forschung» oder im Lied-Kommentar von *āṛige vadhuvāde*.

<sup>402</sup> *Prabandha* heisst wörtlich «Verbindung, schriftstellerische Komposition» und ist «the generic term for the independent art songs of medieval India.» Er wird meist als Vorläufer der späteren südindischen *kṛtī* angesehen und wird erstmals bei Śārṅgadeva als Kompositionsform genannt. Er bezeichnet *prabandha* als Teil der strukturierten, komponierten Musik (*nibaddha*) und unterscheidet diese von der *gāndharva*-Musik, der musischen Tradition aus den heiligen Schriften, s. ŚārṅSR II.4.1 – 6. THIELEMANN (1999:167) nennt *prabandha* den «Prototypen» der modernen karnatischen Kompositionen. Die moderne karnatische Musik kennt keine *prabandha* mehr, das Prinzip des mehrgliedrigen Liedaufbaus wurde vollends im Aufbau der *kṛtī* mit *pallavi*, *anupallavi* und *carāṇa* absorbiert.

<sup>403</sup> Im Fall von Purandara fällt auf, wie viele *rāga* in seinen Liedern auf nordindische *rāga* zurückgeführt werden können. Dies könnte als Bestätigung gewertet werden, dass es so etwas wie eine «nordindische Mode» gab, in der es als besonders schick galt, im nordindischen Stil zu singen. RAJAGOPALAN (1990:213) spricht davon, dass Purandara die aus der persischen Musik stammenden *rāga toḍī* und *kalyāṇī* in die südindische Musik einführte.

<sup>404</sup> Ausführlicher zu diesem Zeitabschnitt s. im Anhang «Zur südindischen Musikgeschichte».

Südindiens sich zu jener Konzert-Musik wandelte, in welcher Purandara heute aufgeführt wird.

#### 1.4.2. Zeitalter der karnatischen Kunst-Musik

200 Jahre nach Purandara war es der Hof von Thanjavur, der die Schwerpunkte der südindischen Musik massgeblich mitbestimmte. Er legte den Schwerpunkt auf formale Aspekte, wie die Suche nach geeigneten pädagogischen Modellen zur Vermittlung oder den Aufbau des Repertoires. Neben den am Hof fest angestellten Musikern und Theoretikern gab es in Thanjavur vom Hof geförderte freiberufliche Musiker, die daran arbeiteten, eine Musik zu erschaffen, die auch Abseits des Königshofs überlebensfähig war. Diese «neue» Musik entfernte sich von der überladen wirkenden Hofmusik und entwickelte den Stil der südindischen Musiktradition in eine neue Richtung weiter. Die Musiker und Komponisten Tyāgarāja, Muttusvāmin Dīkṣitā<sup>405</sup> und Śyāma Śāstri (Ta.: ஸ்ரீ சியாமா சாஸ்திரிகள், 1762 – 1827)<sup>406</sup>, die sogenannte «Tanjore-Trinity», wurden zum Inbegriff dieser neuen karnatischen Musik. Sie verfeinerten die Bedeutung von *rāga*-Darstellung in einer Komposition und perfektionierten die Struktur ihrer Stücke.<sup>407</sup> Die Betonung lag auf einer einfachen und reinen Ausdrucksform, welche hauptsächlich auf einem klaren Text und einer eingehenden Darstellung der Melodie basierte. Der Schwerpunkt verschob sich von *mātu-pradhāna* (Prominenz des Wortes) zu *dhātu-pradhāna* (Prominenz des *rāga*).<sup>408</sup> Die «Tanjore-Trinity» hinterliess eine grosse Masse an Kompositionen, die sehr kunstfertig und anspruchsvoll waren. Viele der verwendeten *rāga* waren neu oder selten<sup>409</sup> und die rhythmische und melodische Struktur war reichhaltig.<sup>410</sup> Die Produktivität dieser Komponisten bedingte einen neuen Fokus auf eine in sich gefestigte, konsequente Überlieferung und führte zu einer Standardisierung des Kanons der südindischen Musik: dem Thanjavur-*sampradāya*.<sup>411</sup> Dieser *sampradāya* wurde als Proto-Model klassischer karnatischer Musik anerkannt.<sup>412</sup>

Als Thanjavur britisches Protektorat wurde, endete seine Rolle als Zentrum der Förderung

---

<sup>405</sup> Für eine ausführliche Darstellung von Muttusvāmin Dīkṣitā s. PARTHASARATHI (1994b:105ff.).

<sup>406</sup> Für eine ausführliche Darstellung von Śyāma Śāstri s. PARTHASARATHI (1994a:213ff.).

<sup>407</sup> S. SUBRAMANIAN (2008:43).

<sup>408</sup> In der Kompositionsform *kṛtī*, die von der «Tanjore-Trinity» entwickelt wurde, beträgt das Verhältnis zwischen *rāga*, *sāhitya* (Text) und *tāla* 10:8:6, was zeigt, wie die melodischen Aspekte eines Liedes klar über den inhaltlichen gestellt sind, s. RAMAKRISHNA (2012:4).

<sup>409</sup> Ausführlich dazu s. KUPPUSWAMY (1989:57ff.).

<sup>410</sup> Neben der *rāga*-technischen Entwicklung fand auch in den Bereichen der Rhythmik eine grosse Entwicklung statt. Die 108 Grund-*tāla* wurden konsolidiert und in der Performance wurden Solo-Abschnitte für die Perkussion freigemacht, in welchen sich die Musiker wettstreitartig aneinander messen konnten, s. AYYANGAR (1993:216).

<sup>411</sup> S. SUBRAMANIAN (2008:43); Die Schüler und Anhänger der «Tanjore-Trinity» versuchten, die Kompositionen ihrer Lehrer vor Interpolationen und Korruption zu schützen, indem sie sie durch Notationen und schriftliche Aufzeichnungen fixierten. Tatsächlich gehören Tyāgarājas Kompositionen, im Vergleich zu Komponisten mit vergleichbarer Bedeutung, zu den genauesten Überlieferungen in der karnatischen Musik. AYYANGAR (1993:215) hingegen weist darauf hin, dass keines der Stücke der Tanjore-Trinity «can be credited with the original music setting. All the aesthetic elements and established criteria of composition were poured by the salvaging agents into the songs they rescued.» Er selbst sei Zeuge davon geworden, wie man eine Komposition von Dīkṣitā auf diese Weise mit typischen Merkmalen einer Tyāgarāja-Komposition geformt hätte.

<sup>412</sup> Der neu akzeptierte Kanon beschränkte sich aber nicht nur auf die Schule von Thanjavur. So gewann auch der Komponist und Mahārāja Svāti Tirunāl (Mi.: സ്വാതി തിരുനാൾ രാമവർമ്മ, 1813 – 1846/1847) von Travancore (Mi.: തിരുവിതാംകൂർ, *thiruvitāṃkūr*) normative Bedeutung, s. AYYANGAR (1993:208ff.). Für eine ausführliche Darstellung s. VARMA (1994:205ff.) und KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:109ff.).

karnatischer Musik. 1798 setzten die Briten Sarphojī II (Mr.: सर्फोजी, 1777 – 1832) als Herrscher von Thanjavur ohne Herrschermacht ein. Thanjavur verlor seine politische Unabhängigkeit, war Teil der Madras Presidency und wurde 1855 von der britischen Herrschaft endgültig annektiert. Zunächst hatte diese politische Entmachtung wenig Einfluss auf das Patronat der Künste am Hof von Thanjavur. Die Aristokraten nahmen ihre nur noch zeremonielle Macht wahr, indem sie Musik und Tanz besonders förderten. Es entstand ein grosser Raum für entsprechenden Schaffensdrang und die geförderte Kunst entwickelte sich weiter, reichte sich an mit Bestandteilen der indigenen tamilischen Kultur, dem literarischen Material aus den lokalen Sprachen, den moghulisch-höfischen Umgangsformen und mit Aspekten der westlichen Aufklärung.<sup>413</sup> In allen südindischen Kleinkönigtümern wie Mysore, Ramanthapuram (Ta.: இராமநாதபுரம், *rāmnāḍ*) oder Travancore (Mi.: തിരുവിതാംകൂർ, *thiruvitāmkūr*) florierte die Musikszene in der zweiten Hälfte des 19. Jh. in solchem Masse, dass die klassische Musik am Hof ihren Höhepunkt erreichte.<sup>414</sup> Besonders der Hof von Mysore war in dieser Zeit einer der grössten und renommiertesten Orte für die karnatische Musik und engagierte sich stark für die Archivierung der Musik, auch mithilfe der neu aufkommenden Reproduktionstechnik.<sup>415</sup> Obwohl auf die britische Herrschaft zunächst die Blüte von karnatischer Musik und Tanz an den Höfen der Kleinkönigtümer folgte, war dies dennoch der Anfang vom Ende der höfisch geförderten Künste. Mit der Ausbreitung der karnatischen Musik von Thanjavur nach Madras lösten sich die alten Strukturen der Schirmherrschaft langsam auf, und es bildete sich eine städtische Interessengemeinschaft für die Musik, bestehend aus der gebildeten Mittelklasse der Städte.<sup>416</sup> Diese übernahm zunächst die höfische Musik, wandte sich aber immer mehr der neuen ausserhöfischen Kunst-Musik (*art music*<sup>417</sup>) zu.<sup>418</sup> Als die Schüler und Nachkommen von Śyāma Śāstri, Muttusvāmin Dīkṣitā und Tyāgarāja in die Städte migrierten, begann sich die karnatische Kunst-Musik dort zu etablieren und zur vorherrschenden Musik der neuen Elite zu werden.<sup>419</sup> Bis zum Ende des 19. Jh. fanden mehrere Migrationswellen von Musikern in die südindischen Städte statt, wodurch sich die Musikszene endgültig in die Stadt verlagerte. Mit dem Wachstum der städtischen Gesellschaft entstand eine neue Performance-Kultur, welche sich besonders stark auf die karnatische Musik auswirkte. Die Musiker verliessen mit der Migration in die Stadt den Kontext des *gurukula*-Systems<sup>420</sup> und fügten sich in einen urbanen Markt ein, welcher

<sup>413</sup> S. SONEJI (2010b:xv).

<sup>414</sup> S. AYYANGAR (1993:215).

<sup>415</sup> S. WEIDMANN (2006:65ff.). Ausführlicher zur Unterstützung der karnatischen Musik durch den Königshof in Mysore s. MURTHY (1998).

<sup>416</sup> S. SUBRAMANIAN (2008:43).

<sup>417</sup> SUBRAMANIAN (2011:37) verwendet hierzu den Begriff «art music».

<sup>418</sup> S. SUBRAMANIAN (2008:47).

<sup>419</sup> Tyāgarāja wird nachgesagt, bereits zu Lebzeiten sehr sorgfältig auf die Genauigkeit seiner Kompositionen geachtet und Schüler zur Niederschrift derselben angehalten zu haben. RAMAKRISHNA (2012:7) nennt drei Schüler-Linien (*pāthāntara*), die die Kompositionen von Tyāgarāja weitergetragen haben: 1. Tillaisthanam, welcher keine schriftliche Notation, sondern nur mündliche Versionen der Kompositionen weitergegeben hat, 2. Tyāgarājas Schüler Walajapet Venkataramana, der während seiner 26-jährigen Lehrzeit alle ihm bekannten Tyāgarāja-Kompositionen notierte, und 3. die Umayalpuram-Brüder, welche Tyāgarāja vor allem im letzten Viertel seines Lebens begleiteten. Zwischen diesen drei Überlieferungslinien gibt es Abweichungen in den Kompositionen.

<sup>420</sup> Das *gurukula*-System bezeichnet die alte Tradition des Wohnens und Lernens eines Schülers im Haus

nach den Regeln der privaten Marktwirtschaft funktionierte. Kunstmusiker waren bei einer viel grösseren Bevölkerungsschicht gefragt als zur höfischen Zeit, und die neuen bürgerlichen Mäzene entwickelten neue Formen performativen Geschmacks.<sup>421</sup> Dies führte zu einer Verstärkung des Wettbewerbs unter den Musikern und zu einer Beschleunigung der Variation und Innovation in Musik und Tanz.<sup>422</sup> Die bürgerliche Elite entwickelte eigene Normen guter Performance und initiierte damit die Systematisierung und Standardisierung der karnatischen Musik als Konzert-Musik.<sup>423</sup> Sowohl die karnatische Musik als auch die Ausbildung darin wurde innerhalb weniger Jahrzehnte zu einer für Jedermann zugänglichen Norm, die sich auf eine gesellschaftlich angesehene performative Praxis stützte.

Um 1900 hatte der Generationenwechsel zwischen den altehrwürdigen und konservativen Thanjavur-Musikern hin zu den zukunftsorientierten und städtischen Berufsmusikern mehrheitlich stattgefunden. In der Gruppe der selbsternannten Experten gab es viele praktizierende «Hausmusiker», die sich bemühten, die von ihnen als normativ angesehene Musik allgemein verbindlich zu machen. Dies geschah vor allem durch Verbreitung in Schrift und Wort, durch die Ausarbeitung einer an der westlichen Musikwissenschaft orientierten Theorie und durch Versuche der Notation. Die Musik hatte einen ungebrochenen Stellenwert in der Gesellschaft und wurde zur Gallionsfigur einer Re-Definition klassischer Traditionen gemacht: «The intervention of the middle class and their engagement with classical music in an altered social context set the stage for recasting the tradition of performing arts.»<sup>424</sup> Das immer grösser werdende Interesse der gebildeten Elite an Musik liess Auftrittshallen, sogenannte *sabhā*<sup>425</sup>, entstehen, in welchen die öffentliche Performance neuen Raum erhielt. Dieser Raum sollte die Lücke auffüllen, welche durch den Zerfall des alten Systems aristokratischer Schirmherren entstanden war. Die Erreichbarkeit der Masse wirkte jedoch in zwei Richtungen. Einerseits hatten die Künstler durch ihre Öffentlichkeit die Möglichkeit, ein ästhetisches Kunstverständnis in der Gesellschaft zu formen. Andererseits lockte die wachsende Popularität öffentlicher Veranstaltungen Unternehmer mit wirtschaftlichen Interessen an, die sich aus der Vermarktung der Kunst ein lukratives Geschäft erhofften.<sup>426</sup> Wie schon

---

seines Lehrers. «Sangeeta Gurukula flourished in the days when musicians had no eye on a career as public performers.», s. AYYANGAR (1993:277).

<sup>421</sup> S. AYYANGAR (1993:274).

<sup>422</sup> AYYANGAR (1993:273) sieht in dieser Entwicklung gar einen Zerfall der karnatischen Musik:

«[...] the Gurukula system had died, and so the newcomers in the field had no link with the past culturally or emotionally. Professionalism, competition and absence of esprit de corps marked the neophytes. In the prevailing confusion, a branch of national culture, developed for more than 2000 years in sheer dedication to intangible higher values of life was transformed into market produce.»

<sup>423</sup> Die Entwicklung einer «Konzert-Ära» ist vergleichbar mit entsprechenden Entwicklungen der klassischen Musik im Westen, s. SAMSON (2014b:14). Ausführlicher zur karnatischen Konzert-Tradition s. ANNAPOORNA (1998).

<sup>424</sup> SUBRAMANIAN (2011:48)

<sup>425</sup> Seit 1900 sind in Indien Musik-Gesellschaften (*sabhā*), die hauptsächlichen Organisatoren und Förderer von Musik-Performance und ausser-akademischer Musik-Forschung. Sie vernetzen die Musiker und Geldgeber miteinander, veranstalten Aufführungen und Konferenzen, publizieren Zeitschriften und einschlägige Literatur und verleihen Preise oder Ehrentitel. Die ersten *sabhā* in Chennai waren die Krishnagana-Sabha und die Parthasarathisvami-Sabha, s. RAMAKRISHNA (2012:195). S. auch WEIDMANN (2006:79f.).

<sup>426</sup> S. AYYANGAR (1993:274).

bei den *devadāsī*<sup>427</sup> wurde auch die urbane Musikszene fortan geprägt von Wettbewerb und Massenunterhaltungskultur. Diese Entwicklungen brachten eine neue Generation von Berufsmusikern hervor, die ihr Handwerk auf den öffentlichen Markt und das damit verbundene Prestige ausrichteten. Gleichzeitig bemühten sich die Nachkommen der «Tanjore-Trinity», Familienangehörige wie auch Schüler, die Kompositionen ihrer Vorväter weiter zu sammeln und sie in gedruckter Form in Umlauf zu bringen.<sup>428</sup> Dieser Entwicklung schlossen sich langsam verschiedene Musiker an, schlossen sich in Vereinigungen zusammen und brachten eine wachsende Zahl von Publikationen hervor.

Der Schritt in Richtung einer Verschriftlichung der Musik-Tradition hatte eine grössere Auswirkung auf die Entwicklung der karnatischen Musik im 20. Jh., als es den Anschein macht. Die Idee, die südindische Musik sei der Inbegriff reiner und ursprünglicher indischer Tradition (im Gegensatz zur nordindischen Musik, die dem Einfluss der muslimischen Kultur unterworfen war<sup>429</sup>), veranlasste südindische Musikologen anfangs des 20. Jh. dazu, einen Diskurs zu eröffnen, in welchem es darum ging, die Musiktheorie und –praxis in eine solche Form zu bringen, dass sie als erkennbar indigene, aber trotzdem hochstehende und klassische Kunstform in die Neuzeit getragen werden konnte. Der Mangel an entsprechender Fachliteratur war vor allem im Aufeinandertreffen mit dem Westen spürbar. Der Westen hatte bis in die zweite Hälfte des 19. Jh. nur mässig und hauptsächlich mit Unverständnis Notiz von der reichen Musikkultur Indiens genommen.<sup>430</sup> Das steigende Interesse des Westens für Indiens Kunstliteratur gegen Ende desselben Jahrhunderts, hauptsächlich gefördert durch die Arbeit der Orientalisten<sup>431</sup>, veränderte auch den Blick auf die musischen Künste. Dies entfachte im Gegenzug wieder einen einheimischen Diskurs über das Grundverständnis der eigenen Traditionen. Mithilfe ihrer westlichen Ausbildung und der Einführung der westlichen Print-Kultur konnte die indische Elite informieren, Musik sammeln und folglich Anerkennung für die indische Musik bekommen. Diese Entwicklung veränderte die Beziehung zwischen den Künsten, den Künstlern und den Kunstliebhabern nachhaltig. Doch Musik in Druck herauszugeben, war eine grosse Veränderung für eine Gesellschaft, in welcher die mündliche Tradierung jahrhundertlang das Fortbestehen der Traditionen gewährleistet hatte, und für welche die Überlieferung der Musik-Lehre seit jeher in der Lehrer-Schüler-

---

<sup>427</sup> Ausführlicher zu den *devadāsī* s. u. in Kapitel 2.

<sup>428</sup> S. AYYANGAR (1993:212f.); Entgegen den Vorurteilen gegenüber moderner Reproduktionstechnik, die vor allem in konservativen Kreisen herrschte, begannen Tyāgarājas Schüler Anthologien seiner Kompositionen oder seine Biografie zu publizieren. SUBRAMANIAN (2011:69) erwähnt hierzu die Werke *Gayaka Parijatam* (1877), *Gayaka Siddhajanam* (1890 Teil 1 und 1905 Teil 2) und *Gayaka Lochanam* (1902) als die bedeutendsten dieser frühen Publikationen.

<sup>429</sup> Dies war nicht der einzige soziokulturelle Unterschied zwischen der nord- und südindischen Musik, s. SUBRAMANIAN (2008:55):

«The dominant Islamic presence in north India and the formation of a court culture resulted in the increasing association of music with Muslim performers and in a growing prejudice among high caste Hindus against the profession. The situation was different in the south, where the organization of the musical tradition was complex and followed intricate lineages of caste and ritual function. High caste groups, traditionally associated with Sanskrit learning and scriptures participated in musical research, court performance and in the production of musical compositions.»

<sup>430</sup> Vgl. SUBRAMANIAN (2011:56ff.).

<sup>431</sup> Mehr zum Einfluss der Orientalisten s. u. in Kapitel 2.



Tradition (*guru-śiṣya-paramparā*) institutionalisiert war.<sup>432</sup> Die wachsende Nachfrage nach Musik-Publikationen stellte die modernisierungswilligen Musiker aber noch vor ein weiteres Problem: das Fehlen einer geeigneten Notation.<sup>433</sup> Der Bedarf für ein brauchbares System der Notation für die karnatische Musik wurde hauptsächlich mit der Absicht begründet, einem erneuten Verfall und Bruch von Theorie und Praxis zuvorkommen zu wollen. Eine Niederschrift der Kompositionen würde eine Korruption oder Verwässerung derselben verhindern. Ausserdem bildet eine geeignete Notation die Voraussetzung dafür, die klassische Musik frei von *guru-śiṣya-paramparā* der breiten Masse zur Verfügung zu stellen und ihr ein modernes Image zu verleihen, welches einem internationalen Vergleich standhält. Um als identitätsstiftende, intellektuelle und urindische Kunsttradition zu dienen, musste die Musik standardisiert, vereinheitlicht und verbreitet werden. Ob für die Propagierung dieser Musik moderne Reproduktionstechnik (Druck, Radio, Tonaufnahmen) nützlich sind, oder ob diese die Tradition zerstören, war umstritten. Im Endeffekt siegte der technische Fortschritt, denn auch die Traditionalisten konnten keine besseren Ideen anbieten. Damit die modernisierte Rolle des Musikers genug «Indianness» und Authentizität ausstrahlte, musste ein neues Idealbild des karnatischen Musikers geschaffen werden. Dieses Vorbild orientierte sich am idealisierten Bild Tyāgarājas als Vollblutmusiker. Dabei spielte nicht nur musikalisches Können eine Rolle, sondern auch ein Sendungsbewusstsein. Dieses Sendungsbewusstsein orientierte sich am Selbstverständnis der städtischen Brahmanen, die sich als die ultimativen Kulturträger verstanden, denen die soziale Verpflichtung der Erhaltung der rituellen und religiösen Traditionen auferlegt war. Dieses Ethos diente einerseits dazu, die Bedeutung der Tradition nachhaltig zu betonen, aber auch um dem Einzug des Massenkonsums standzuhalten, der die bis anhin geltenden Privilegien und Exklusivansprüche für jegliche soziale Kreise eliminierte. So versuchte die brahmanische Elite den Verlust ihrer Kastenprivilegien auszugleichen, indem sie den Musikern die brahmanischen Werte (*ācāra*, *bhakti*, *jñāna*) auferlegte.<sup>434</sup> Um dieses Sendungs- und Selbstbewusstsein im Umfeld des britischen Kolonialismus aufrechtzuerhalten, betonte man die Notwendigkeit einer Musikwissenschaft auf dem Stand der Zeit. Faktisch machte man eine Symbiose von gelebter Tradition unter Einbezug moderner Technologien und Wissenschaftstechniken, die von der ganzen Gesellschaft, dank der Identifizierung mit dem idealen Musiker Tyāgarāja, akzeptiert wurde. So gelang eine Modernisierung ohne sichtbaren Bruch mit der Tradition.

Die geschilderten Entwicklungen erhöhten den Druck, eine gefestigte Musikwissenschaft nach westlichen Standards für die südindische klassische Musikkultur einzurichten.<sup>435</sup> Eine

---

<sup>432</sup> Durch die Printkultur konnte sich fortan jeder Musik aneignen, was zu einem entsprechenden Widerstand in den eigenen Reihen führte. Die karnatische Musik, so argumentierten die Traditionalisten, sei nicht eine Materie, die sich nur durch handwerklichen Fleiss und in autodidaktischer Arbeit aneignen lasse. Die karnatische Musik verlange nach Hingabe, Idealismus und Gespür für die Tradition. In der Folge sei die karnatische Musik degeneriert, wie AYYANGAR (1993:274) schreibt: «When culture turned into a craft catering for the masses rather than for the enlightened few, the quality of music suffered and standards went down.»

<sup>433</sup> Ausführlicher zur Problematik der Notation s. u. in Kapitel 3.

<sup>434</sup> S. SUBRAMANIAN (2011:73).

<sup>435</sup> 1912 fand die Tanjore Sangeeta Vidya Mahajana Sangam-Konferenz statt, der Vorläufer der All India Music Conference. Ihre Initianten verlangten nach einer systematischen Suche von Musikwerken und nach einem Programm zur Publikation von bisher unpublizierten Kompositionen, s. SUBRAMANIAN (2011:74f.). Der

moderne Akademie, in welcher Musiker und Schirmherren gleichermassen im gemeinsamen Interesse arbeiteten, sollte Musikstudien ermöglichen und ihre Verbreitung fördern. Infolge des sich etabliert habenden westlichen Bildungsstandards und der sozialreformatischen Bildungsziele forderten Musiker und Schirmherren, die Ausbildung in Kunsttraditionen den öffentlichen Bildungsinstitutionen anzuschliessen und einzugliedern. Dieser Anspruch, der zu dieser Zeit in ganz Indien gegenwärtig war, wurde in Madras vor allem im Bereich der Musik namentlich durch die Theosophen unterstützt.<sup>436</sup> Noch immer herrschte unter den Musikern und ihren Schirmherren eine Uneinigkeit bezüglich dem Bedarf einer Notation und der Entwicklung von Lehrbüchern.<sup>437</sup> Doch die grundsätzlichen Ideen der Musikreform wurden anerkannt: Man wollte eine Musikausbildung in das allgemeine Bildungssystem einführen und eine indische Musikwissenschaft auf der Basis von modernen und wissenschaftlichen Grundlagen aufbauen. In der Folge begannen erste Gremien mit dem Aufsetzen eines kompletten Lehrplans zur Ausbildung in Gesang, Instrumentenspiel, Komposition und der Einführung in westliche Notation. Universitäten, wie jene in Mysore, begannen das Studium von karnatischer Musik in den universitären Lehrplan einzubeziehen. In den Folgejahren wurde die Musikausbildung soweit formalisiert, dass sie einen institutionellen Platz in den modernen Bildungseinrichtungen des Südens gewann. Die zweite Massnahme bestand darin, einen kanonischen Standard für die klassische Musik festzulegen. Dem Publikum fehlte die Fähigkeit, qualitativ gute Musik zu erkennen und zu schätzen. Die städtischen Intellektuellen verlangten eine entsprechende Schulung des öffentlichen Urteilsvermögens, welche durch eine differenzierte mediale Berichterstattung und durch die gezielte Förderung talentierter Künstler erreicht werden sollte. Dieses Begehren bedingte, dass Musiker die ästhetische Erfahrung definieren und die Performance standardisieren mussten, um sie qualitativ erkennbar zu machen. Zur Durchsetzung dieser Prämissen brauchte es eine seriöse Instanz, die die nötige Forschung betrieb und die betroffenen Künstler dazu brachte, zu einem Konsens über diese Standards und ihre Implementierung zu kommen. Die Ansprüche, einerseits nach Ästhetik, andererseits nach Wissenschaftlichkeit, resultierten in einer ultimativen Ambition: Musik sollte einerseits auf einem hohen ästhetischen Niveau geschehen und andererseits einer offenen rationalen Analyse zugänglich sein. Mit der Gründung der *Madras Music Academy* im Jahr 1927 wurde diesen Bedürfnissen Folge geleistet. Die Akademie übernahm die Verpflichtung, die Lehre und Performance der südindischen karnatischen Musik und der anderen performativen Künste ein-

---

Massnahmenplan der Tanjore-Konferenz war Bestandteil einer grösseren nationalen Bewegung, die ein erweitertes Bildungssystem forderte, in welchem das Studium indigener Kulturgüter, wie das der Musik, miteinbezogen werden sollte. Als vier Jahre später 1916 die erste All India Music Conference stattfand, hatte die Idee zur Propagierung der klassischen Musik als nationalistisches Ideal endgültig Fuss gefasst. In der dritten All India Music Conference 1924 wurde das Problem der Notation thematisiert, welches als absolute Notwendigkeit angesehen wurde, um eine standardisierte Musik an Schüler weitergeben zu können, s. WADE (1991:39).

<sup>436</sup> SUBRAMANIAN (2008:60) nennt hier den Generalanwalt, Richter und Publizisten V. Bashyam Iyengar (1844 – 1908), der mithilfe der Theosophen das Musikausbildungsprogramm in Chennai entwickelte.

<sup>437</sup> Wie emotional diese Diskussion war zeigt ein Zitat von AYYANGAR (1993:185):

«Written music and learning from books are anathema to hidebound cranks who swear by the rote method of an out-of-date system teaching. Efforts to make diligent use of the material in the book will help to restore values and propagate the best and the highest traditions in Carnatic Music [...].»

heitlich zu definieren und ihnen einen umgestalteten sozialen und institutionellen Kontext zu bieten, der mit den gesellschaftlichen und intellektuellen Ansprüchen der städtischen Elite vereinbar war.<sup>438</sup> In den Folgejahrzehnten hat sich dadurch in Chennai und anderen süd-indischen Städten ein «Musical Citizenship»<sup>439</sup> entwickelt, in welchem

«each musical citizen, professional or not, has internalized aspects of the entire tradition and passes it on as one interacts with others, sings or plays instruments, and teaches and learns. To know Karnatak music is to know about all aspects of performance.»<sup>440</sup>

---

<sup>438</sup> S. Vorwort des *Journal of the Music Academy Madras* (JMAM), 1930 (1), S. 1-2. Online zugänglich unter [https://issuu.com/themusicacademy/docs/ma\\_journals\\_1930](https://issuu.com/themusicacademy/docs/ma_journals_1930) – Zuletzt geprüft am 29.5.2017.

<sup>439</sup> MORRIS (2004:69) diskutiert in seinem Artikel die Frage «how music is maintained and continued as something vital, something that means something. This depends not only on sociological and economic trends, but also on the character of musicking as musical citizens practice it [...]»

<sup>440</sup> MORRIS (2004:83)

### 1.4.3. Zeitalter der Technologie

Den grössten Einfluss auf die indische Musik im 20. Jh., neben den genannten kulturpolitischen Bewegungen, hatte die Entwicklung der Technologie und der sich damit verändernde Musikkonsum.<sup>441</sup> Schallplatten, Radio, dicht gefolgt von den späteren Tonbändern und Film, prägten die zweite Hälfte des 20. Jh.:

«The most remarkable feature of this development is the dramatic contrast with the period before the advent of cassettes – a contrast marked enough to enable one to speak without exaggeration of a cassette revolution, which has fundamentally restructured the commercials-music industry and the nature of Indian popular music in general.»<sup>442</sup>

Was MANUEL hier für Populärmusik geltend macht, gilt für praktisch alle Musik-Genres Indiens. In Südindien veränderte sich die Wahrnehmung und Praxis der karnatischen und devotionalen Musik nachhaltig durch die modernen Medien, wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen werden. Mit der Möglichkeit, die die neue Reproduktionstechnik bot, war es erstmals möglich, Musik zu «verewigen». Die Musik, ihre Performer und die Zuhörer fanden sich in einem neuen künstlichen Setting wieder bzw. ein Setting, das sich der Zuhörer willkürlich schaffen konnte:

«Urbanization has cut both the ar-tiste and the audience off from direct contact with nature. [...] Radio programming and disc recording have also had telling effects. One is not surprised, therefore, to hear in a radio conference raga Malkaus played in the evening, followed by a singer rendering raga Pooriya. This would have been sacrilegious a decade ago!»<sup>443</sup>

Die Individualisierung des Musikkonsums und der technische Fortschritt bedingten sich gegenseitig. Musikhören war in diesem neuen Setting nicht mehr notwendigerweise ein gemeinschaftliches, sondern ein persönliches Erlebnis. In diesem neuen konsumgesteuerten Setting hatte der Zuhörer die Möglichkeit, seine Vorlieben zu bestimmen. Umgekehrt musste der neu geschaffene Musik-Markt, und in letzter Konsequenz der Musiker, einen möglichst allgemeinen Musikgeschmack bedienen, um die grösstmögliche Masse zu erreichen:

«Whether privately or governmentally controlled, they [the mass media] cannot afford to cater to a limited caste, sect, or linguistic group but must seek to maximize the audiences for continuous performances of their media. Popular entertainment is for them a more important value than religious merit and salvation. The technology and organization of the mass media make these shifts possible and introduce, as well, new characteristics in the cultural transmission which are quite different from the traditional

---

<sup>441</sup> Diese Veränderung beschränkt sich nicht auf Indien allein. Auch im Westen haben diese Veränderungen und entsprechende Folgen stattgefunden, s. MORRIS (2004:67).

<sup>442</sup> MANUEL (1993:37)

<sup>443</sup> DEVA (1995:20)

Radio und Filmmusik homogenisierten in der Folge den Musikgeschmack einer ganzen Nation, es entstanden neue Genres und günstig erwerbbare Aufnahmen, wie Tonbänder und später digitale Formate und liessen tausende von Allround-Musiker aus dem Boden spriesen. Diese Folgen hatten nachhaltigen Einfluss auf die Interpretationsarten und Verbreitungsmöglichkeiten der Musik Purandaras.<sup>445</sup> Im Folgenden wird anhand eines kurzen Umrisses aufgezeigt, welchen Einfluss die Medien auf die indische Musik ausübten, und welche Konsequenzen diese Veränderungen für die karnatische Musik in Südindien hatte.

Bereits 1902 begann in Indien der Verkauf von kommerziellen Aufnahmen durch die Gramophone Company India. Doch die Schallplatte setzte sich erst in den 1950er Jahren durch.<sup>446</sup> Je mehr sich die Schallplatte etablierte und erschwinglich wurde, desto mehr eröffnete sie im Kontext der sich verändernden Patronage-Verhältnisse für Musiker eine neue Möglichkeit der Lebenserhaltung:

«[...] with the records the man in the street could also listen and as sales skyrocketed, labels quickly realized that the discs – the actual music – was where the profits lay, not so much in the talking machines themselves, as originally thought. Suddenly these musicians had a new, appreciative and lucrative audience and were less reliant on the changing circumstances of their wealthy patrons.»<sup>447</sup>

Die regionale Verbreitung der Musik und der Austausch von Material zwischen Musikschaufenden erfuhr eine ganz neue Dynamik. Die technischen Begebenheiten der Schallplatte hatte von allen technischen Innovationen des 20. Jh. den stärksten Einfluss, sowohl auf die verschiedenen Genres, die aufgenommen und verkauft wurden, als auch auf die Spielweise der Musik. Die verschiedenen regionalen Volksmusiktraditionen wurden z.B. in kommerziellen Aufnahmen nicht berücksichtigt, da das entsprechende Publikum, d.h. ländliche Bewohner, nicht zur Zielkäuferschaft der Schallplatten gehörte. Zum anderen stellte die begrenzte Aufnahmezeit von 3,5 Minuten einer Schallplattenseite eine neue Herausforderung dar.<sup>448</sup> Volks- und Regionalmusik passten aufgrund der Länge ihrer Performance nicht auf diese Platten. Improvisation von *rāga* und die Darbietung von Kompositionen, welche bis anhin keine zeitliche Begrenzung kannten, mussten einen Weg finden, sich der Aufnahmelänge

---

<sup>444</sup> SINGER (1958:357)

<sup>445</sup> S. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell».

<sup>446</sup> Die Gründe dafür lagen in den hohen Kosten für Platten und Abspielgeräte. Mit der Einführung der Langspielplatte wurden die Abspielgeräte strombetrieben und stellten zusätzliche Anforderungen an die Konsumenten. Der Genuss von Musik auf Abruf war vorläufig nur den wohlhabenden Gesellschaftskreisen, d.h. der urbanen oberen Mittelschicht vorbehalten, die sowohl über die Kaufkraft als auch über die entsprechende Infrastruktur verfügte.

<sup>447</sup> MILLIS (2015:18)

<sup>448</sup> Die zeitliche Limitierung wurde jedoch nicht alleine durch die Schallplatten-Industrie verursacht. Die Aufführungspraxis hat im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jh. deutlich auf eine Verkürzung der Performance hingearbeitet. Diese Verkürzung erfuhr einen weiteren Schub durch international reisende Künstler, die ausserhalb Indiens ihre Auftrittsdauer an die Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit der westlichen Zuhörer anpassen mussten. RANADE (1984:51ff.) setzt sich mit den positiven wie auch negativen Folgen dieses Zeit-Aspekts ausführlich auseinander.

anzupassen. Dies stellte gerade in Bezug auf die karnatische Musik, deren Hauptteile im Repertoire grösstenteils aus langen Improvisationselementen bestehen, eine grosse Veränderung dar.

Im Gegensatz zur Schallplatte war das Radioempfangsgerät eine billigere Variante und hatte daher ein grösseres Publikum in allen Gesellschaftsschichten.<sup>449</sup> Das indische Radio All India Radio (AIR) begann mit ersten Stationen in Bombay und Kalkutta im Jahr 1927.<sup>450</sup> Das AIR richtete sich gezielt auf Klassik und leichte Unterhaltungsmusik aus. Mit dem Radio hatten Künstler neue Möglichkeiten, Publikum zu erreichen. Es gelang, das ganze Land zu erreichen, und die südindische Musik konnte erstmals systematisch in Nordindien popularisiert werden. Das Prestige für Musiker, im AIR aufzutreten, wurde durch die Vergrösserung des Regionalnetzes und die Rangeinteilung der Künstler (B, B-High, A und Top) gesteigert.<sup>451</sup> Das AIR hatte einen nachhaltigen Einfluss auf die Wahrnehmung und den Konsum der indischen Musik und formte ein neues Ästhetik-Bewusstsein bei den Hörern. Instrumente wie *tablā* oder *sāraṅg* wurden aufgrund ihrer Beliebtheit vermehrt genrefremd eingesetzt. Beliebte Kompositionen wurden im Programm öfters wiederholt. Solche und ähnliche Veränderungen liessen Grenzen zwischen unterschiedlichen Genres verschwimmen und formten ein homogenisiertes Musikbewusstsein bei der Hörerschaft.<sup>452</sup> Der Fokus lag nicht mehr auf der Authentizität des Dargebotenen oder des Künstlers, sondern auf der Nachfrage des Musikstils.<sup>453</sup> Es entstand eine neue Gruppe von Unterhaltungs-Musikern, die am Radio unterschiedliche Genres vortrugen.<sup>454</sup> Auch klassische Musiker schlossen sich diesen Entwicklungen an und spezialisierten sich in mehreren Musikstilen, die sie parallel praktizierten. Bis zu den 1950er Jahren hat sich so zuerst in Nordindien und später in Südindien ein neues Genre entwickelt: die *sukhama saṅgīta*<sup>455</sup>, die sogenannte leichte Musik (light music).<sup>456</sup> Dieses Genre folgte der immer beliebter werdenden Filmmusik und lieferte Musik im ähnlichen Stil.<sup>457</sup> Dieser Stil hat den Anspruch, unterhaltsam und ästhetisch zu sein, aber nicht allzu hohe Anforderungen an den Hörer zu stellen, wie es die rein karnatische Musik macht. Des Weiteren unterscheidet sich das *sukhama saṅgīta* von Volksmusik und karnatischer Musik, insofern es sich hier um zeitgenössische Kompositionen handelt. Viele grosse Persönlichkeiten der karnatischen Musik, wie M. S. Subbulakshmi (Ta.: எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி, 1916 – 2004) oder Ratnamala Prakash (Kn.: ರತ್ನಮಾಲಾ ಪ್ರಕಾಶ್, geb. 1955), die

---

<sup>449</sup> MANUEL (1993:40) relativiert diese These: «[...] the impact of radio in many rural areas may be quite limited.»

<sup>450</sup> Bis 1947 wurde das Netz auf neun Stationen landesweit ausgedehnt. Das anfangs staatlich geführte nationale Radio wurde 1952 privatisiert. Mittlerweile verfügt das AIR über 86 Regionalstationen, s. MANUEL (1993:40).

<sup>451</sup> Bis heute ist diese Rangeinteilung ein wichtiges Kriterium für das Standing eines Künstlers und wird stets als Referenz genannt.

<sup>452</sup> Vgl. RANADE (1984:55ff.).

<sup>453</sup> Vgl. MANUEL (1993:40).

<sup>454</sup> Zusätzlich zur Musik werden am AIR auch Musiklektionen, Wettbewerbe und Diskussionsrunden übertragen, s. AYYANGAR (1993:284).

<sup>455</sup> Ich verwende hier den Sanskrit-Begriff, das Genre wird allgemein auch «Sugama Sangeet» genannt.

<sup>456</sup> *Sukhama-saṅgīta* ist eines der Genres, die sich für die Interpretation von Purandaras Liedern etabliert haben s. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell».

<sup>457</sup> S. OEMI (2011:1022).

Tochter des karnatischen Maestro R. K. Srikantan, waren Repräsentanten dieses neuen Genres.<sup>458</sup>

Mit der Weiterentwicklung der Reproduktionstechnik und der Einführung des Tonbands veränderte sich die Radioübermittlung. Die Konkurrenz im Wettstreit um Zuhörer wurde grösser, vor allem nach der Markteinführung der Kassette und entsprechender Abspielgeräten.<sup>459</sup> Im Vergleich zur Schallplatte waren diese Produkte nicht nur günstiger, sondern ermöglichten auch eine Mobilität des Musikhörens. Der Walkman und das Autoradio, um nur zwei von vielen weiteren Innovationen zu nennen, trugen zu einer Allgegenwärtigkeit von Musik bei. Mit den günstigen Tonbändern konnten viele Musikgenres wieder in den kommerziellen Musikmarkt Einzug halten, die durch die Einschränkungen der Schallplatten aussen vorgelassen worden sind:

«[...] most of the new cassette-based musics are aimed at bewildering variety of specific target audiences, in terms of class, age, gender, ethnicity, region [...]. Ownership of the means of musical production is thus incomparably more diverse than before the cassette era. As a result, the average non-elite Indian is now, as never before, offered the voices of his own community as mass-mediated alternatives to his master's voice.»<sup>460</sup>

Der Kassetten-Boom eröffnete der devotionalen indischen Musik neue Dimensionen und verhalf ihr zu einer immensen Popularität.

Der Konsum von Filmmusik war und ist eine der wichtigsten Nachfragen, die Radio und Tonbandaufnahmen in Indien befriedigen müssen: «[...] many Indians [...] attend movies infrequently or not at all, but are nevertheless familiar with film music via the radio.»<sup>461</sup> Seit den 1940er Jahren war der indische Film das beliebteste Medium im ganzen Land und ist praktisch untrennbar verbunden mit seiner Musik.<sup>462</sup> Durch die breite Streuung dieses Musikgenres, hielt auch in der Filmmusik die Homogenisierung des Musikstils Einzug, welcher im Zusammenhang mit der leichten Unterhaltungsmusik dargestellt wurde:

«[...] a clearly identifiable 'mainstream' style coalesced, adhering to the general norms

---

<sup>458</sup> S. RAJAGOPALAN (2008:599).

<sup>459</sup> 1970 begannen Gastarbeiter aus dem nahen Osten Tonband-Abspielgeräte privat nach Indien zu importieren. Es dauerte jedoch beinahe weitere zehn Jahre bis in Indien ein offizieller Verkauf von Tonbändern stattfand. Bis dahin hatte sich bereits ein entsprechender Schwarzmarkt etabliert. Erst die Liberalisierung der indischen Wirtschaft führte gegen Mitte der 1980er Jahre zu einem Konsum-Boom der Mittelklasse. Diese Liberalisierung führte zur günstigen Herstellung von Tonbändern und Abspielgeräten und somit konkurrenzfähigen und erschwinglichen Produkten für die breite Masse, s. MANUEL (1993:62) und (2002:95).

<sup>460</sup> MANUEL (1993:64); Die CD setzte sich in Indien nie in gleichen Massen durch, wie die Tonband-Kassette, da die Preise der Tonträger und Abspielgeräte zu hoch waren, s. MANUEL (1993:88): «The desire to circumvent privacy has been one of the primary incentives for the development of the compact-disc technology in India.» Durchgesetzt hat sich die CD vor allem in der wohlhabenden indischen Mittel-Klasse und bei westlichen Liebhabern der indischen Musik.

<sup>461</sup> MANUEL (1993:42)

<sup>462</sup> Wenn auch immer wieder Filme produziert werden, in welchen die Musik eine nebensächliche Rolle spielt, so ist der durchschnittliche indische Film ein Musical. Die indische Filmmusik ist ein eigenes, wenn nicht eines der stärksten pan-indischen Musikgenres.

described above, and serving to homogenize the musical tastes of a vast audience of formidable heterogeneity.»<sup>463</sup>

Dennoch war es paradoxerweise gerade der Film, der viele folkloristische und devotionale Kompositionen vor der Vergessenheit bewahrte, indem Melodien oder Texte davon für die Filmmusik verwendet wurden.<sup>464</sup> Auf diese Weise war der Film lange vor dem regulären Fernseh-Betrieb ein wichtiges Mittel, die klassische und devotionale Musik eingebunden in Geschichten zu vergegenwärtigen. Besonders historische oder biografische Filme über lokale oder überregionale Persönlichkeiten wurden mit traditionellen Liedern, gesungen von klassischen und populären Sängern, angereichert.<sup>465</sup> In den 1950er Jahren haben sich viele südindische Musiker, die in der karnatischen Musik angesehene Künstler waren, zusätzlich in der lokalen oder nationalen Filmindustrie betätigt. Was damals als Prestige galt und eine Möglichkeit war, nationale Bekanntheit zu erlangen, wurde später zu einer Gratwanderung zwischen Authentizität und Kommerz.<sup>466</sup>

---

<sup>463</sup> MANUEL (1993:52)

<sup>464</sup> Vgl. MANUEL (1993:57).

<sup>465</sup> Beispielhaft dazu sind die Verfilmungen mit Liedern von Purandaradāsa, s. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell».

<sup>466</sup> Viele karnatische Interpreten suchen gezielt ein zusätzliches Zielpublikum, indem sie für Filmmusik singen oder in der klassischen Musik Interpretationen entsprechend anpassen. Heute ist eine grosse Bandbreite zu beobachten zwischen Musikern, die diese Möglichkeit wahrnehmen (z.B. Binini Krishnakumar) und solchen, die strikt zwischen populären und klassischen Interpretationen trennen (z.B. Sudha Raghunathan), s. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell» und in Kapitel 3.



### 1.5. Purandara und sein Werk aktuell

Purandaradāśas Lieder sind im heutigen Indien in unterschiedlichen Kontexten anzutreffen. Die Form der Vergegenwärtigung seines Werks wird je nach Situation dem Geschmack und den Vorlieben der Rezipienten, dem aktuellen Welt-, Religions- und Gesellschaftsverständnis oder dem Zweck ihrer Performance angepasst. Jede Art der Purandara-Vergegenwärtigung ist daher eine Darstellung dessen, was mit Purandara und seinen Liedern zu diesem Zeitpunkt identifiziert wird. Dies können inhaltliche, religiöse oder musikalische Elemente der Lieder sein. Oft liegt diese Identifikation jedoch ausserhalb der genannten Aspekte und kann sich auf ein Gemeinschaftsempfinden reduzieren, dass sich auf der Ebene der Sprache oder Folklore manifestiert. Die Performance seines Werks hat damit sowohl historische als auch soziale Qualitäten, und ist sowohl Medium als auch Ziel der Vergegenwärtigung.

Purandaras Werk folgt drei Gegebenheiten, die die Voraussetzungen für jede Art seiner aktuellen Performance darstellen:

1. Purandaradāśas Lieder sind weit über die Sprachgrenzen des Kannada und weit über die religiösen Grenzen des *dvaita-vedānta* hinaus verbreitet.
2. Sie sind und waren immer stark identitätsstiftend für die betroffenen Sprach- und Religionsgruppen und sind dadurch sehr präsent in den besagten Gemeinschaften.
3. Sie gelten, unabhängig von den ersten beiden Eigenschaften, als zentrale Elemente in der südindischen Musik-Kultur.

Purandaras Lieder wurden ursprünglich über mündliche Traditionsketten weitergegeben. Diese Art der Tradierung besteht weiterhin. Seit dem Aufkommen des Radios, Films und weiterer moderner Reproduktionstechnik, der digitalen Welt wie YouTube und Internet-Streaming, sind Purandaras Lieder auch ausserhalb dieser Traditionen in unterschiedlichster Form erhältlich. Die Performance seiner Lieder und deren Rezeption können daher in praktisch jedem Kontext stattfinden. Es ist aus diesem Grund nicht möglich, im Rahmen dieser Arbeit jede einzelne Form der Performance seiner Lieder aufzuzeigen. Die folgenden Ausführungen nennen exemplarisch die wichtigsten Arten der öffentlichen und privaten Vergegenwärtigung seiner Lieder.

### 1.5.1. Purandara in der Musik

Die Vergegenwärtigung von Purandaradāśas Liedern in der Musik findet sowohl ortsgebunden wie auch ortsungebunden statt: Ortsgebunden in den brahmanischen Familien Karnatakas und der entsprechenden Diaspora, ortsungebunden in den Aufnahmen von Musikern unterschiedlicher Genres. Im traditionell-privaten Bereich werden Purandaradāśas Lieder in den kanaresischen Familien gepflegt. Die Lieder Purandaradāśas haben ihren ursprünglichen traditionellen Sitz in der täglichen devotionalen Praxis dieser südindischen, meist brahmanischen Familien. Sowohl in *mādhva*-Familien, als auch in Familien, die anderen hinduistischen Religionsgemeinschaften angehören, werden die Kompositionen gesungen und weitergegeben. Die Lieder werden in der Familie durch tägliches Mithören von der nächsten Generation übernommen und beanspruchen in dieser Form keine musikalische Vorbildung. Die Bandbreite von Purandaras Kompositionen ist sehr gross und bietet von Sprechreimen über Lehlieder bis hin zu Lobeshymnen für jeden privaten Anlass, für jedes private Fest und jede Situation ein passendes Stück. Das Repertoire einer Person kann bis zu 150 Kompositionen umfassen. Die Rolle, die die Lieder in diesem Kontext einnehmen, hat sich in den letzten Jahrzehnten jedoch verändert. Die Lieder haben früher verschiedene Aktivitäten des täglichen Lebens begleitet, wie z. B. die morgendliche *pūjā*. Die Frauen der Familien sangen die *dāsara-pada* um die Kinder morgens zu wecken, während sie ihre Kinder fütterten, während sie kochten oder am Abend in gemeinschaftlicher Runde mit der Familie.<sup>467</sup> Heute erinnern sich viele noch daran, wie ihre Grossmütter diese Gewohnheiten pflegten, führen sie im modernen Familienleben jedoch nicht fort.<sup>468</sup> Die Präsenz der *dāsara-pada* beschränkt sich heute in diesem Kontext fast ausschliesslich auf die Darbringungen an Gott während der *pūjā*<sup>469</sup> oder auf gemeinschaftliches Singen devotionaler Musik<sup>470</sup>, auf Einschlaflieder für Kinder und das passive Hören von devotionaler Musik über Radio, Internet oder Fernsehen.

Im Gegensatz zu dieser ortsgebundenen Tradierung eröffnen die Interpretationsmöglichkeiten<sup>471</sup> von Purandaras Liedern in ihrer ortsungebundenen Form ein weites Feld musikalischen Ausdrucks. Hier verlaufen die Übergänge zwischen den verschiedenen Genres fließend. Viele Musiker sind in mehreren Genres gleichzeitig aktiv und passen ihre Interpretationen dementsprechend an. Diese interpretative Freiheit hat den *dāsara-pada* im Umfeld der ständigen Reproduktion für den modernen Musik-Konsum ihre Ursprünglichkeit genommen. Durch die Verwendung von neuen Instrumenten, aufwendigen Arrangements und nicht zuletzt durch die Einverleibung der Lieder in den karnatischen Kanon stellen diese Interpre-

---

<sup>467</sup> S. auch NARAYANS Einleitung (2010:ix), in welcher er aus seiner persönlichen Erfahrung erzählt, wie er als Kind mit Purandara-Liedern aufgewachsen ist.

<sup>468</sup> S. SINGER (1963:193f.).

<sup>469</sup> Vor allem Purandaras *devaranāma* sind hierbei beliebt, Hymnen, die Gottes Namen preisen, die hauptsächlich einen eulogischen Charakter haben und zur Gottesverehrung verwendet werden können.

<sup>470</sup> S. dazu SINGERS (1963:184ff.) Ausführungen zu verschiedenen Arten des gemeinschaftlichen Kṛṣṇa-Bhajan-Gesangs in Madras.

<sup>471</sup> Ausführlicher zu den Ursachen für diese Interpretationsfreiheit s. u. in Kapitel 3.

tationsformen eine Wiedergabe der Lieder dar, in welcher die authentischen «*haridāsa*-Musiker» nicht mehr erkennbar sind.<sup>472</sup> Feststellbar werden diese Veränderungen am besten im Vergleich mit alten Schallplattenaufnahmen desselben Lieds, wie z.B. B. S. Raja Iyengars (Kn.: രാജ അയ്യപ്പനാഥ്, 1900 – 1980) Interpretation von *jagadodhārana* aus den 1930er Jahren.<sup>473</sup> Der südindische Konzert-Gesang (*kacēri*-singing) des 20. Jh. hatte ebenfalls einen grossen Einfluss. Prominente Interpretationen von *dāsara-pada* nach Konzert-Muster, wie M. S. Subbulakshmis<sup>474</sup> *dāsanna māḍiko enna* (Kn.: «Mach mich zu Deinem Diener»), dominieren heute die karnatische Szene und lassen die eigentümliche Singweise der *haridāsa*-Lieder in Vergessenheit geraten. Sie sind in diesem Sinne Opfer ihrer selbst geworden, denn die freie Interpretation, die sie zulassen, führt letztendlich zu einer starken Individualisierung in der modernen Singweise. Die aktuelle musikalische Interpretation von Purandaras Werk beschränkt sich daher schon lange nicht mehr nur auf die klassische südindische Musik.<sup>475</sup> Die wichtigsten Genres, in welchen Purandaras Lieder heute als Musikstücke wiedergegeben werden, sind die karnatische Musik, das *sukhama saṅgīta*, das *sampradāya bhajan*, die Hindusthani Musik und die indo-westliche Fusion-Musik. Die Anzahl der Interpreten von Purandara-Kompositionen ist aufgrund der Popularität seiner Lieder und ihrer breiten Streuung in Indien sehr gross. Beinahe jeder karnatische Musiker, der Musikaufnahmen verkauft, veröffentlicht ein Stück von Purandaradāsa. Hierzu gehören sowohl grosse Namen der klassischen südindischen Musik – Künstler, die eine nationale Reputation geniessen und mit entsprechenden Ehren ausgezeichnet wurden – als auch unbekannte «Tonband-Musiker». Manche dieser Interpreten haben einen direkten Zugang zur Purandara-Tradition (z.B. M. L. Vasanthakumari<sup>476</sup>) und verstehen die Interpretation dieser Lieder als Teil ihres Vermächtnisses. Andere befriedigen mit ihren Aufnahmen hauptsächlich die Nachfrage nach leicht konsumierbarer, aufwendig produzierter devotionaler Musik. Viele südindische Musiker betätigen sich neben der klassischen Musik auch in der lokalen oder nationalen Filmindustrie oder in der leichten Unterhaltungsmusik (*sukhama saṅgīta*). Die gleichzeitige Beschäftigung mit mehreren musikalischen Genres kann sich je nach Künstler und dessen Selbstverständnis unterschiedlich auf die Interpretation auswirken. Hier gibt es teilweise grosse Unterschiede zwischen Musikern, die Purandaras Lieder eindeutig entsprechend einem populären Genre interpretieren (z.B. Binni Krishnakumar<sup>477</sup> [MI.: ബിന്നി കുറുപ്പുകുമാര, 1974 –]) und solchen, die strikt zwischen populären und klassischen Interpretationen trennen (z.B. Sudha Raghunathan<sup>478</sup> [Ta.: ஸுதா ரகுநாதன், n.d.]). Beide genannten Stile sind jedoch Repräsentanten der Bühnenmusik, einer Art kultivierte devotionale Musik, die Persönlichkeiten wie M. S. Subbulakshmi und Bhimsen Joshi salonfähig gemacht

<sup>472</sup> Ausführlicher zur Charakterisierung der *haridāsa*-Lieder s. u. in Kapitel 3.

<sup>473</sup> Ausführlicher dazu s. im Liedkommentar von *jagaduddhārana*.

<sup>474</sup> Ausführlicher zu M. S. Subbulakshmi s. u. in Kapitel 3.

<sup>475</sup> Die Etablierung der devotionalen Musik als eigene Konsum-Sparte hängt in Indien stark mit der Geschichte und Entwicklung der Musik-Technologie zusammen, s. dazu MANUEL (1993:105ff.).

<sup>476</sup> Ausführlicher zu M. L. Vasanthakumari s. u. in Kapitel 3.

<sup>477</sup> Ausführlicher zu Binni Krishnakumar s. u. in Kapitel 3.

<sup>478</sup> Ausführlicher zu Sudha Raghunathan s. u. in Kapitel 3.

haben.<sup>479</sup> Dem gegenüber steht eine Art volkstümlich-devotionale Musik (*sampradāya bhajan*), ein Musikstil, der in den letzten 50 Jahren an grosser Popularität gewonnen hat. Die Aufnahmen dieses Genres haben ihren Ursprung in den *bhajan*-Anlässen, wie sie SINGER (1963) am Beispiel von Madras beschreibt, und werden in der Regel zum Mitsingen verwendet oder als Hintergrundmusik in religiösen Einrichtungen gespielt (z.B. in Tempel-Vorhallen). Diese Art der Musik stellt ein Verbindungsglied zwischen Tempel- und häuslicher Praxis dar und trägt einen starken sozialen Aspekt.<sup>480</sup> Die aktiven Musiker in diesem Genre sind meist nicht spezialisiert in einer bestimmten Art von Musik, sondern in eine bestimmte Richtung ihrer Verehrung, in der Regel Kṛṣṇa oder Śiva. Kompositionen von Purandaradāsa sind unter den Kṛṣṇa-*bhajan* gut vertreten.<sup>481</sup> Da sich dieses Genre nicht auf süd- oder nordindische Musik beschränkt, werden Purandaras Lieder hier oftmals in typischen *rāga* und mit Instrumenten der klassischen Hindusthani-Musik interpretiert.<sup>482</sup> Ebenfalls sehr modern sind Pop-Musik-Interpretationen, die zwar noch die erkennbare Signatur der karnatischen Musik tragen, gleichzeitig aber beanspruchen, eine zeitgenössische Interpretation zu sein, welche die Masse anspricht.<sup>483</sup> Hierzu gehören Aufnahmen wie das Album *Sadhana* (2004), das sich als «Traditional Fusion» deklariert, oder die Aufnahmen von Saashwathi Prabhu (n.d.) in *Hymns To The Goddess* (2012). Auch in westlichen Fusion-Produktionen treten Purandaras Lieder vereinzelt auf. Die Art ihrer Wiedergabe ist bei diesen Interpretationen sehr individuell und hängt vom jeweiligen Hintergrund des Künstlers ab. In der westlichen Fusion-Musik ist die Indie-Band Sunday Driver ein gutes Beispiel, wie Purandaras Kompositionen in ganz neuer Weise interpretiert werden können. Auf ihrem Album *Flo* (2014) spielen sie karnatische und nordindische Lieder in einer westlichen Elektronik-Version.

Abseits der kommerziellen Reproduktion sind Purandaradāsas Lieder Bestandteil der traditionellen Musik der klassischen südindischen karnatischen Musik. Innerhalb des karnatischen Kanons sind sie in zwei unterschiedlichen Bereichen vertreten. Der karnatische Musik-Schüler trifft ein erstes Mal auf Purandaras Lieder, wenn er die Lektion, die als *gītē* bezeichnet wird, erreicht.<sup>484</sup> Hier lernt er kurze Stücke, die in wichtigen *melakartā*- und *janyarāga*<sup>485</sup> komponiert sind. Sie sollen dem Schüler helfen, Rhythmus, Text, Melodie und Gesangstechnik miteinander zu verbinden und zu koordinieren. Erst im fortgeschrittenen Teil der Ausbildung werden die *dāsara-pada* gelernt, da es sich um Lieder handelt, die bereits eine geschulte Interpretationsfähigkeit voraussetzen. Die Anzahl und Auswahl der Lieder,

<sup>479</sup> S. MANUEL (1993:108).

<sup>480</sup> S. SINGER (1963:184).

<sup>481</sup> S. SINGER (1963).

<sup>482</sup> Der berühmteste Hindusthani-Interpret von Purandara-Liedern ist Bhimsen Joshi (ausführlicher zu Bhimsen Joshi s. u. in Kapitel 3). Eine zeitgenössische Interpretation in der nordindischen Musik sieht man z.B. bei der indischen Sängerin Dr. Shyamala G. Bhawe.

<sup>483</sup> Ausführlicher zur Entwicklung der devotionalen Pop-Musik in Indien s. MANUEL (1993:109ff.).

<sup>484</sup> Ausführlicher dazu s. o. unter «Text-Gattungen und Stand der Überlieferung».

<sup>485</sup> Der heutigen karnatischen Musik liegt eine Basis von 72 Mutter-*rāga* (*melakartā-rāga*) zugrunde. Das System der 72 *melakartā-rāga* geht auf Veṅkaṭamakṣis *Caturdaṇḍīprakāśikā* aus dem 17. Jh. zurück, s. Anhang «Zur südindischen Musikgeschichte». Jeder *rāga*, der kein *melakartā-rāga* ist, wird theoretisch von einem solchen abgeleitet. Solche abgeleitete *rāga* nennen sich *janya*- oder Tochter-*rāga*. Diese *janyarāga* folgen keinen Vorgaben, wie sie zu bilden sind und sind dementsprechend vielfältig und vielzählig. Ausführlicher dazu s. Anhang «*rāga*-Theorie».

die der Schüler lernt, ist vom Repertoire des Lehrers abhängig. Es gibt jedoch einige Standard-Stücke, wie *gajavadana* (Kn.: «Elefantengesicht») oder *bhāgyada lakṣmī bārammā* (Kn.: «Komm, glücksverheissende Göttin Lakṣmī»), die praktisch jeder karnatische Musikschüler lernt. Einige berühmte Gesangsmusiker spezialisierten sich auf Interpretationen von Purandaras Werk, darunter namhafte karnatische Meisterinnen wie M. L. Vasanthakumari oder Rajamma Keshavamurthy. Beide Künstlerinnen sind ausgewiesene Expertinnen in Purandaradāsa-Kompositionen.

Ein prominenter öffentlicher Anlass, an welchem solche Experten Lieder von Purandaradāsa vortragen, sind jährlich veranstaltete Zusammenkünfte (*ārādhana*), an welchen der Jahres-



Abb. 11: Tanzaufführung von Harini Shrikant, Radhika Ramanujan und Sangita Puneekar (v. r. n. l.) am Purandara-ārādhana (Mulubagilu), 11.2.2013 (Bild: S. Bansal)

tag (sowohl Geburts- als auch Todestag) von Heiligen gefeiert wird, indem man seine Kompositionen darbringt. *Ārādhana* finden zu Ehren verschiedenster Musiker-Heiligen in Indien statt<sup>486</sup>, viele von ihnen sind sehr prestigeträchtig und exklusiv.<sup>487</sup> Im Unterschied zu anderen *ārādhana* sind jene zu Ehren von Purandaradāsa dadurch gekennzeichnet, dass es keine Einschrän-

kungen für die Auftretenden gibt. Jeder kann eine Darbietung geben, unabhängig von Stand, Geschlecht und künstlerischem Hintergrund. Die meisten dieser Veranstaltungen zeigen eine Mischung von professionellen Künstlern und Laien. Sowohl die Auswahl der dargebrachten Stücke als auch die Form der Darbringung steht den Präsentierenden offen. Es gibt keine Restriktionen oder Bevorzugungen für eine bestimmte Art seiner Kompositionen. Die Veranstaltungsorte dieser *ārādhana* verteilen sich über den gesamten südindischen

<sup>486</sup> Das wichtigste *ārādhana* der karnatischen Musik ist das jährliche Tyāgarāja-*ārādhana* in Thiruvallur (Ta.: திருவையாறு, *tiruvallūru*), welches im Januar stattfindet und an den *samādhi*-Tod von Tyāgarāja erinnert.

<sup>487</sup> Tyāgarāja-*ārādhana* waren lange dafür bekannt, nur die besten karnatischen Sänger auftreten zu lassen, und waren exklusiv männlichen Brahmanen vorbehalten. Weibliche Sängerinnen wurden erst in der zweiten Hälfte des 20. Jh. zugelassen, hauptsächlich unterstützt durch den steigenden Bekanntheitsgrad von karnatischen Künstlerinnen wie M. S. Subbulakshmi.

Subkontinent, vornehmlich jedoch in den Kannada-sprachigen Gebieten, und hauptsächlich in religiösen, historischen oder künstlerischen Zentren, wie auf berühmten Bühnen, an archäologischen Stätten oder in Klöstern der *mādhva*-Gemeinschaft.<sup>488</sup> Aufgrund der stetig anwachsenden Diaspora sind Purandaradāsa-*ārādhana* mittlerweile auch sehr populär in Amerika, Grossbritannien, Deutschland, Schweiz und Saudi-Arabien, wie z.B. jene der amerikanischen Kulturorganisation Nadatarangini, die solche Veranstaltungen jährlich in Washington, Maryland und Virginia hält.<sup>489</sup>

Ein wichtiges Transportmittel für alle genannten Formen von Purandaras Musik sind die modernen Medien wie Fernsehen und Internet<sup>490</sup>, aber auch die modernen Reproduktionstechnologien des MP3-Formats.<sup>491</sup> In Indien werden regionale und nationale Fernsehstationen betrieben, die zu jeder Tageszeit devotionale Musik senden, wie z.B. Sri Sankara TV<sup>492</sup> oder Shri Venkateswara Bhakti Channel<sup>493</sup>. Auch vom staatlichen Fernsehen Doordarshan und seinen regionalen Ablegern wird regelmässig klassische und devotionale Musik gesendet. Das Internet bietet über Streaming-Portale die Möglichkeit, Purandaras Musik sowohl in Bild und Ton abzurufen. Als Beispiel kann hier YouTube genannt werden, welches für Purandara eine eigene Playlist aufführt mit 200 Videos.<sup>494</sup> Auf Musik-Streaming-Portalen wie MusicIndiaOnline<sup>495</sup> können jederzeit alle möglichen Interpretationen von Purandaras Liedern angehört werden.<sup>496</sup>

---

<sup>488</sup> Das berühmteste jährliche Purandaradāsa-*ārādhana* findet im Januar oder Februar statt und dauert drei Tage. Es wurde 1964 auf die Initiative vom König von Mysore Jayachamarajendra Wodeyar (Kn.: ಜಯಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ್, 1919 – 1974) erstmals an der archäologischen Vijayanagara-Stätte in Hampi durchgeführt. 1988 wurde das Festival zum Padmanābha Tīrtha Maṭha in Mulagal oder Mulubagilu nahe Bangalore verschoben, s. CATLIN (2000:211) und BENERI (1926-1927:297).

<sup>489</sup> S. <http://www.nadatarangini.org> – Zuletzt geprüft am 25.11.2014.

<sup>490</sup> Zum Einfluss von YouTube, digitalen Filmen und Musik und der daraus entstandenen Veränderung der medialen Landschaft s. VERNALLIS (2013).

<sup>491</sup> Das MP3-Format hat Möglichkeiten von günstigen Eigenproduktionen, aber auch von Raubkopien und folglich dem Schwarzmarkt erweitert. Durch die Digitalisierung der Musik hat sich aber auch der Konsum verändert und mittels Online-Shops, wie iTunes, auf das Internet verlagert. Die damit zusammenhängenden Folgen können im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden. Für weiterführende Literatur s. WITT (2015).

<sup>492</sup> S. <http://www.srisankaratv.com/> – Zuletzt geprüft am 3.7.2016.

<sup>493</sup> S. <http://www.svbcttd.com/> – Zuletzt geprüft am 3.7.2016.

<sup>494</sup> S. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLmR3B55sVtYSqDTM5kbHtzqp3li90EGH4> – Zuletzt geprüft am 3.7.2016.

<sup>495</sup> S. <http://mio.to> – Zuletzt geprüft am 3.7.2016.

<sup>496</sup> Zum Stichwort «Purandara» liefert das Portal 117 Aufnahmen (Stand 3.7.2016).



### 1.5.2. Purandara im Tanz

Purandara wird in volkstümlichen Tanzformen als Tanzmusik verwendet. Eine beliebte Tanzform ist der *kōlāṭa*<sup>497</sup>, ein typischer Volkstanz aus Karnataka, der bereits in Reliefs aus der Vijayanagara-Zeit belegt ist.<sup>498</sup> In dieser Art der Performance steht der rhythmische Aufbau des Lieds im Vordergrund, der gesungene Text findet keine Darstellung im Tanz. Aufgrund ihrer rhythmischen Struktur eignen sich die *dāsara-pada* sehr gut, um als musikalische Begleitung zu diesem Volkstanz verwendet zu werden. Eine weitere populäre Verwendung von Purandaras Liedern im Tanz ist eine Art getanztes Theater oder Musical. Es handelt sich hierbei nicht um einen bestimmten Tanzstil, sondern um eine freie Interpretation der Mitwirkenden. Verschiedene Protagonisten stellen unterschiedliche Charaktere dar, die im Lied vorkommen, wie z.B. Yaśōdā, Kṛṣṇa oder die Hirtenmädchen (*gōpī*). In dieser Performance wird der Inhalt des Liedes dargestellt, wobei die Choreographie eine Vielzahl von Möglichkeiten bietet. Sie kann sowohl in einer Form eines Gruppentanzes erfolgen als auch in der Form eines Musical, in welchem die oder der Hauptdarstellerin oder –darsteller so tut, als ob er das Lied singt, während die anderen Protagonisten entsprechend dem Liedinhalt auf und wieder abtreten. Die Musik wird je nach Aufführungsart von einem begleitenden Musikensemble oder über eine Audioaufnahme gespielt.

Die karnatische Musik ist aufgrund ihrer Autorität in Südindien die Grundlage, auf welcher klassische Kunstformen, wie z.B. der klassische indische Tanz Bharata Natyam aufbauen. So werden Purandaradāsas Stücke immer öfter als Vorlage in den klassischen darstellenden Künsten benutzt.<sup>499</sup> Im Rahmen eines Leitfadens für Tänzerinnen und Tanzlehrerinnen des Bharata Natyam hat die Musikerin GORUR R. SREEMATHI (n.d.) 2008 die *nṛtya saṁgīta dīpikā* herausgegeben.<sup>500</sup> Darin sind auf über 500 Seiten zahlreiche Musikkompositionen enthalten, die zur Choreographie und Gesangsbegleitung im klassischen indischen Tanz benutzt werden können. In diesem Zusammenhang führt SREEMATHI, neben den standardisierten Repertoire-Stücken wie *jatisvaram*, *śabdham*, *varṇam* und *padam*, auch ein separates Kapitel zu *dēvarnāma* auf, einer typischen Bezeichnung für das Genre der *haridāsa*-Lieder. Sie gibt in diesem Kapitel verschiedene Stücke von *dāsa* aus verschiedenen Zeitepochen mit Noten wieder, darunter auch Kompositionen von Purandaradāsa. Diese Publikation zeigt, dass die Kompositionen der *haridāsa* mittlerweile zu einem festen Bestandteil eines Bharata-Natyam-Bühnenprogramm gehören.

---

<sup>497</sup> Getanzt wird dieser Volkstanz sowohl von Frauen und Männern, die dabei in beiden Händen bunte und verzierte Stöcke halten, welche sie im Laufe des Tanzes aufeinander schlagen. Es gibt zwei unterschiedliche Varianten dieses Volkstanzes, eine weichere, in welcher Männer und Frauen zusammen tanzen, und eine dynamischere, in welcher nur Männer tanzen.

<sup>498</sup> S. NANDAGOPAL (2012:299); Für ein Beispiel einer solcher Interpretation s. [https://www.youtube.com/watch?v=0\\_5LRu13\\_t0](https://www.youtube.com/watch?v=0_5LRu13_t0) – Zuletzt geprüft am 3.7.2016.

<sup>499</sup> Obwohl Purandaradāsa auch im nordindischen Stil gesungen wird, konnten keine Beispiele für klassische nordindische Tanzstile, wie Kathak oder Odissi, gefunden werden, in welchen seine Lieder dargestellt werden.

<sup>500</sup> Ausführlicher zu SREEMATHI s. u. in Kapitel 3.

### 1.5.3. Purandara als Legende

Aus Purandaras Liedern und den Liedern von späteren *haridāsa* werden viele Erlebnisse abgeleitet<sup>501</sup>, die inzwischen Bestandteil in einer seiner zahlreichen Legenden sind.<sup>502</sup> Praktisch jede Biografie über den Komponisten nennt Episoden aus der überlieferten Legende<sup>503</sup> und vergegenwärtigt Purandara als Wiedergeburt von Nārada, dem grossen Viṣṇu-Verehrer aus himmlischen Gefilden.<sup>504</sup> Die Legenden über ihn und seine Erlebnisse sind nicht nur Elemente einer populären Lebensgeschichte, sie konstruieren aus der Botschaft eines Dichters und seinem Leben ein übernatürliches Bild eines Heiligen<sup>505</sup>:

«Jedes Fortleben aber und Fortwirken einer Individualität über die Grenzschwelle ihres persönlichen Leben hinaus ist, mit Jakob Burckhardt, Magie, ist ein religiöser Vorgang und als solcher jeder mechanischen, jeder rationalen Einwirkung entzogen. [...] Was als Legende [...] langsam aufzustehen, langsam zu wachsen beginnt, lebt, wenn auch nicht in vollständigem Gegensatz, so doch in weitgehender Unabhängigkeit von jeder lebensgeschichtlich quellenmässigen, jeder stofflichen Erkenntnis, welche, wie achtungswürdig, wie selbst entbehrlich (als Rohstoff) auch immer, doch durchaus nur die niedere Art echter Überlieferung vertritt.»<sup>506</sup>

Purandaras Leben und sein Wirken als Musiker und Heiliger wird in Medien wie Comic-Heften und Filmen<sup>507</sup> wiedererzählt.<sup>508</sup> Eine solche Quelle ist die Ausgabe der Amar Chitra Katha-Reihe (Hi.: «unsterbliche Bildergeschichten»). Die Comic-Hefte dieser Reihe erzählen in über 400 verschiedenen Titeln über indische Epen, Mythologie, Geschichte, Folklore und Fabeln.<sup>509</sup> Zielpublikum der Bildbände sind Kinder der gehobenen Mittelklasse Indiens, welche über ihr kulturelles Erbe aufgeklärt werden sollen. Die Amar Chitra Katha-Ausgabe Nr. 144 namens *Purandara Dasa – The Father of Karnatik Music* ist eine repräsentative

---

<sup>501</sup> Z.B. das Lied *muyyakke muyya tīritu*, s. SKR (1985a:169), welches von den Ereignissen um den Wassertopf und dem verschwundenen Armreif der *devadāsī*-Tänzerin im Viṭhala-Tempel beschreibt (s. u.), oder das Lied *tanuva nīroḷagaddi*, s. PGR (2010:258), welches von seinen vollbrachten Wundern erzählt. In der Legenden-Konstruktion aus Liedern zeigt sich die Problematik der nicht nachweisbaren Autorenschaft (s. o. unter «Stand der Forschung»), so dass man vom historischen Standpunkt aus die Inhalte mit Vorbehalt betrachten muss, da sie auch zur Legenden-Konstruktion instrumentalisiert worden sein könnten.

<sup>502</sup> Zur Legenden-Konstruktion Purandaras sowie zu Thesen über deren Wahrheitsgehalt s. SKR (1985a:21ff.).

<sup>503</sup> S. o. unter «Stand der Forschung».

<sup>504</sup> S. z. B. SUBBA RAO (1962:103ff.), SARMA (1994:167ff.), NARAYAN (2010:3ff.), SHESHAGIRI RAO (1978:viif.), SITARAMAIAH (1981:13ff.), RAMAKRISHNA (2012:76f.) oder PANCHAMUKHI (1953).

<sup>505</sup> Auch westliche Autoren können dieser verherrlichenden Tendenz zum Opfer fallen, was man z.B. an JACKSONS (1998:70) Allerwelts-Philosophie sehen kann, die er aus dem Kern und Sinn von Purandaras Leben und seines Werks zu konstruieren versucht.

<sup>506</sup> BERTRAM (1965:11), zit. in FETZ (2009:436).

<sup>507</sup> S. u. unter «Filme».

<sup>508</sup> Für eine deutschsprachige Erzählung seiner Legende s. MEISTER (1983).

<sup>509</sup> Erfinder der Hefte ist Anant Pai (Kn.: ಅನಂತ್ ಪೈ, 1929 – 2011), Herausgeber ist das India Book House. Die Comic-Serie wurde 1967 gegründet und hat seither 90 Millionen Exemplare in über 20 Sprachen veröffentlicht.



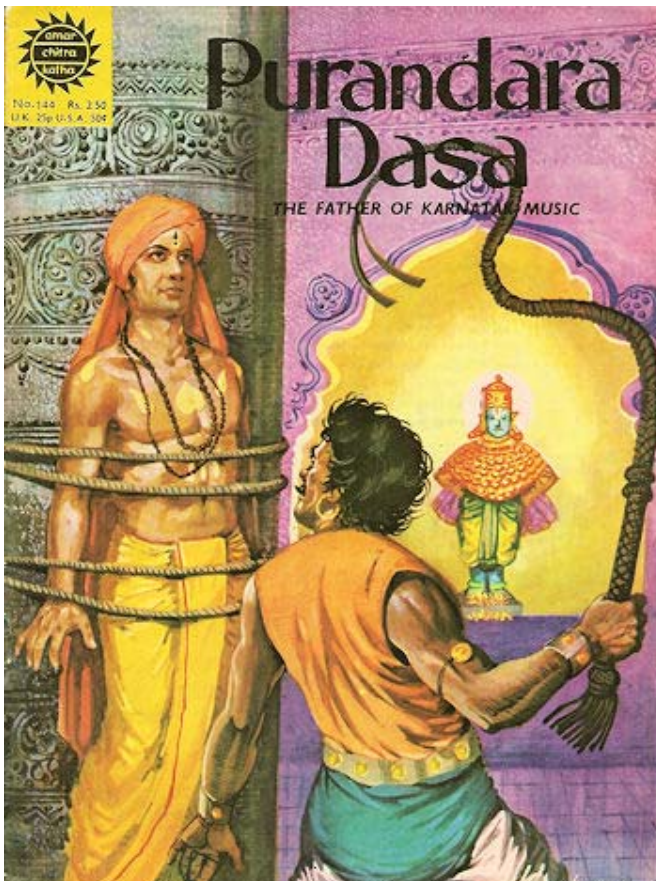


Abb. 12: Titelbild des Amar Chitra Katha-Hefts zur Purandara-Legende (Bild: Privatbesitz A. Payer – Fair use)

Quelle um aufzuzeigen, wie Purandaras Legende gegenwärtig in der gebildeten Mittelschicht Indiens wahrgenommen und wiedererzählt wird. Die Legende erzählt von Gottesvisionen, Läuterungen und wundersamen Geschehnissen, die sich aneinander reihen und ein Bild erschaffen, welches die Heiligkeit von Purandaradāsa manifestieren soll. Beginnend bei seiner Geburt ist die Legende in fünf erkennbare Sequenzen eingeteilt, die die wichtigsten Merkmale seiner Person und seines Wirkens darstellen:

#### *Gottgegebene Geburt*

Purandaradāsas Vater wird als grosszügiger und hilfsbereiter, aber kinderloser Mann dargestellt. Erst nach einem Besuch im Veṅkaṭeśa-Tempel von Tirupati bekommen er und seine Frau ein Kind, welches sie als Geschenk von Veṅkaṭeśa ansehen und daher ihm zu Ehren «Śrīnivāsa» nennen.

#### *Läuterung 1*

Purandaradāsa wird als geiziger junger Mann dargestellt, im Kontrast zu seinem Vater, welcher freigebig und gütig ist. In seinem Geiz nimmt er auch den Tod seines Vaters in Kauf, da er nicht die nötige Medizin für dessen Genesung besorgen will. Kredite an bedürftige Leute oder Almosen an die Armen verweigert er. Śrīnivāsa werden dann aber die Augen geöffnet, als ein mittelloser Brahmane einen Nasenring bei ihm verkaufen will. Śrīnivāsa erkennt den Nasenring als jenen seiner eigenen Frau und will sie zur Rede stellen. Aus Angst vor dem Zorn ihres Mannes flüchtet seine Frau in den Altar-Raum und will sich vor dem Kṛṣṇa-Idol das Leben nehmen. In diesem Moment fällt ihr ein Nasenring, wie jener, den sie dem Brahmanen gespendet hatte, in die Hände. Nachdem Purandaradāsas Frau sich ihrem Mann anvertraut und über dieses Wunder berichtet hat, erkennt dieser die Lektion, die Gott ihm hier erteilt hat. Er entsagt jeglichem Besitz und wird ein *dāsa*.

#### *Vater der südindischen Musik*

Purandaradāsa wandert im Vijayanagara-Reich umher und singt auf den Strassen seine Lieder. Die Leute sind begeistert über die Bedeutung seiner Texte und die Einfachheit der Melodien. Eines Tages beobachtet Purandara, wie ein Musiklehrer seine Schülerin rügt, weil diese einen *rāga* nicht singen kann. Purandara macht daraufhin selbst einen Versuch und

unterrichtet das Mädchen in einem seiner Lieder. Das Kind singt mühelos mit und der Musiklehrer verspricht, fortan dieses Lied allen seinen Anfängern beizubringen.

### *Läuterung 2*

Purandara wird auf seinen Reisen von seinem Schüler Appaṇṇa begleitet. Als Appaṇṇa eines nachmittags seinen Meister warten lässt, statt ihm unverzüglich warmes Wasser zu bringen, wird Purandara jähzornig. Er wirft den Topf mit heissem Wasser in Appaṇṇas Gesicht. Schuldgefühle kommen später in ihm auf, und er entschuldigt sich am nächsten Tag bei dem Jungen. Appaṇṇa weiss nicht, wovon sein Meister spricht und Purandara realisiert, dass sein Erlebnis wieder eine Gottesvision war. Er geht in den Tempel von Viṭhala und sieht, dass die Tempelstatue an der Stirn eine Beule hat. Purandara fleht Viṭhala um Vergebung an und bittet ihn, ihn zu bestrafen. In derselben Nacht verschwinden auf wundersame Weise Viṭhalas Armreifen und werden tags darauf an der Tempeltänzerin Vanajākṣī entdeckt. Diese behauptet, Purandara hätte sie ihr nach einer Privatvorstellung geschenkt. Der vermeintliche Dieb wird daraufhin ausgepeitscht. Während Purandara mit Peitschenhieben bestraft wird, entdeckt der Tempelpriester, dass die Armreifen wieder an der Tempelgottheit hängen.

### *Volksnähe*

Purandara wird als volksnaher Mensch dargestellt, der die Massen begeistern kann. Er spielt mit Kindern und singt tanzend mit den Leuten auf der Strasse. Er führt den Menschen ihre Scheinheiligkeit vor Augen und bringt sie auf den rechten Pfad. Seinem Lehrer Vyāsatīrtha überreicht er seine niedergeschriebenen Lieder. Dieser erkennt ihren Wert und platziert sie neben den Sanskrit-Schriften auf dem *vyāsapīṭha*<sup>510</sup>. Die ihn umgebenden Brahmanen empören sich darüber, dass Lieder in der regionalen Sprache Kannada denselben Status wie den heiligen Werken in der Sprache der Götter zukommen. Vyāsatīrtha öffnet ihnen die Augen, indem er Purandaras Werke auf dem Boden platziert. Das Bündel von Palmblättern springt von selbst zurück auf die erhöhte Plattform. Die Brahmanen erkennen den Wert von Purandaras Werk und Vyāsatīrtha nennt es hochachtungsvoll Purandaropaniṣad.

### *Tod*

Purandara stirbt entsprechend der indischen Anschauung von Heiligen nicht, sondern verlässt mittels *samādhi*, während er in tiefer Andacht versunken ist, seinen Körper. Dies ge-

---

<sup>510</sup> Ein erhöhter Sitz, auf welchem der Meister sass oder die heiligen Schriften platziert wurden.

schiebt im Purandara-*maṇṭap*, einer kleinen Säulenhalle nahe des Viṭhala-Tempels in Vijayanagara, die heute noch als seine letzte Ruhestätte verehrt wird.



Abb. 13: Purandaras samādhi-Stätte im Purandara-*maṇṭap* (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

#### 1.5.4. Purandara im Film<sup>511</sup> und Theater

Der Film ist für die Rezeption von Purandaras Kompositionen, neben der klassischen Musik und den Printmedien, das wichtigste multimediale Medium. Durch die starke Verankerung seiner Lieder im kanaresischen Kulturgut kommen sie vor allem in älteren kanaresisch-sprachigen Filmen vor. Diese Filme inszenieren nicht nur eine Auswahl von Purandaras Liedern, sondern beschäftigen sich auch inhaltlich mit dessen Legende. Dazu gehören Filme wie:

- *Purandaradasa* (Kn.: ಪುರಂದರದಾಸ, 1937)
- *Sri Purandara Dasaru* (Kn.: ಶ್ರೀ ಪುರಂದರ ದಾಸರು, 1967)<sup>512</sup>
- *Navakoti Narayana* (Kn.: ನವಕೋಟಿ ನಾರಾಯಣ, 1964)<sup>513</sup>
- *Kanaka Purandara* (Kn.: ಕನಕ ಪುರಂದರ, 1989)

Seine Lieder wurden auch für Verfilmungen verwendet, die inhaltlich keinen oder nur einen beschränkten Bezug zu Purandara haben. Im Film *Bhagyada Lakshmi Baaramma* wurde z.B. nur das gleichnamige Lied als Titelmelodie übernommen. Dabei wurde der Refrain in seiner traditionellen Form belassen, der Text der Strophen wurde aber inhaltlich auf die Geschichte des Films angepasst. Weitere solche Filme, die Purandaras Werk zweckentfremdet präsentieren, sind:

- *Sandhya Raaga* (Kn.: ಸಂಧ್ಯಾರಾಗ, 1966)
- *Jenina Holeyu* (Kannada, 1973)
- *Suli* (Kn.: ಸುಳಿ, 1978)<sup>514</sup>
- *Nodi Swami Navirodu Heege* (Kn.: ನೋಡಿ ಸ್ವಾಮಿ ನಾವಿರೋದು ಹೀಗೆ, 1983)
- *Mrugaalaya* (Kn.: ಮೃಗಾಲಯ, 1986)<sup>515</sup>
- *Bhagyada Lakshmi Baaramma* (Kn.: ಭಾಗ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಬಾರಮ್ಮ, 1986)

Puradaradāsas Stücke sind auch in Filmen ohne kanaresischen Hintergrund zu finden, so z.B. im Film *Morning Raga – A Meeting of Worlds* aus dem Jahr 2004.

Neben dem Film gibt es weitere Interpretationen von Purandaras Liedern und seiner Legende im Feld der Theater-Schauspielerei. Als Beispiel kann hierbei Regisseur B. V. Karanth genannt werden, der mehrere Purandara-Stücke für sein Bühnenstück *Sattavana Neralu* (Kn.: ಸತ್ತವರ ನೆರಳು) verwendete, welches erstmals 1974 aufgeführt wurde, und in welchem

---

<sup>511</sup> Obwohl die Filmmusik als weiteres Genre der Populärmusik betrachtet werden kann, wird sie hier separat aufgeführt, da die Handlung des Films und seine Musik nicht in allen Fällen getrennt betrachtet werden können. Einige Lieder aus den hier aufgeführten Filmen, wurden für die Analyse der Liedtexte hinzugezogen, s. u. in Kapitel 3.

<sup>512</sup> Dieser Film wurde für die Liedanalyse von *jagaduddhārana & śrīgaṇanātha*, gesungen von M. Balamuralikrishna, hinzugezogen.

<sup>513</sup> Dieser Film wurde für die Liedanalyse von *śrīgaṇanātha*, gesungen von M. Balamuralikrishna, hinzugezogen.

<sup>514</sup> Dieser Film wurde für die Liedanalyse von *mellamellane baṁḍane*, gesungen von Kasturi Shankar, hinzugezogen.

<sup>515</sup> Dieser Film wurde für die Liedanalyse von *mellamellane baṁḍane*, gesungen von S. Janaki, hinzugezogen.

er sich kritisch mit der brahmanisch-viṣṇuitischen Orthodoxie auseinandersetzt.

### 1.5.5. Institutionen zu Purandara

Im Internet findet man zahlreiche Blogs und Seiten über karnatische Musik, welche Purandaradāśas Kompositionen sammeln und deren Inhalte diskutieren bzw. kommentieren. Die Autoren dieser Seiten sind in den meisten Fällen *kannaḍiga*, die dies als eine Art Freizeitbeschäftigung pflegen und nicht über philologische oder entsprechende akademische Grundlagen verfügen. Seiten wie [indianscriptures.com](http://indianscriptures.com)<sup>516</sup> oder [karnatik.com](http://karnatik.com)<sup>517</sup> informieren über Purandaradāśas Leben und Wirken. [Dasavani.blogspot.in](http://dasavani.blogspot.in)<sup>518</sup> oder [sahityam.net](http://sahityam.net)<sup>519</sup> sind Beispiele für Seiten, die Texte und Übersetzungen von Purandara-Liedern veröffentlichen, teilweise auch mit Lied-Beispielen zum Anhören.

Einige Institutionen engagieren sich in laufenden Projekten an der Verbreitung und Veröffentlichung von Purandaradāśas Werken, darunter das Dasa Sahitya Project des Tirumala Tirupati Devasthanams. Dieses Projekt unterstützt unter anderem auch entsprechende Publikationen, wie Keshav Mutaliks *Songs of Divinity: Songs of the Bards (Dasas) of Karnataka translated into English*<sup>520</sup>.

2010 wurden in Andhra Pradesh nahe dem Ort Mantralaya (Te.: మంత్రాలయం, *mantrālayam*) die Grundsteine für ein Shri Purandara Dasa Ashrama gelegt, welches den Anspruch hat «to propogate the cream essence of haridasa sahithya in accordance with the preachings of AchArya Shri Madhva and his disciples».<sup>521</sup> Dazu verwaltet der Purandara Vittala Seva Trust einen Tempel, ein Haridasa Spiritual Center, verschiedene Wohnmöglichkeiten für Anhänger, die auf Pilgerfahrt zum Ashrama kommen und veranstaltet regelmässige Aufführungen von Purandaras Liedern.

---

<sup>516</sup> S. <http://www.indianscriptures.com/gurus/saints/purandara-dasa> – Zuletzt geprüft am 19.3.2015.

<sup>517</sup> S. <http://www.karnatik.com/co1004.shtml> – Zuletzt geprüft am 19.3.2015.

<sup>518</sup> S. <http://dasavani.blogspot.in/> – Zuletzt geprüft am 19.3.2015.

<sup>519</sup> S. <http://sahityam.net/w/index.php?title=Category:Purandaradasa> – Zuletzt geprüft am 19.3.2015

<sup>520</sup> Mutalik, Keshav (1995): *Songs of Divinity, Songs of the Bards (Dasas) of Karnataka translated into English*. Bombay: Popular Prakashan.

<sup>521</sup> S. <http://www.sripurandaraashrama.org/php/Project.php> – Zuletzt geprüft 3.7.2016.



## 2. Kapitel: Das Bharata Natyam<sup>1</sup>

### 2.1. Die Bharata-Natyam-Inszenierung<sup>2</sup>

Die Inszenierung einer Performance steht in der ständigen Spannung zwischen Historie und der rezipierten Gegenwart. Eine kritische Untersuchung von Bharata-Natyam-Inszenierung und -Performance bedarf daher der Darstellung des historischen Umfelds der Kunst und des Kunstverständnisses. Nur vor diesem Hintergrund ist ein Diskurs über historische versus ahistorische Aufführungspraxis möglich. Die Geschichte der Performance des südindischen Tanzes<sup>3</sup> ist nicht lückenlos überliefert.<sup>4</sup> Aus primären Textquellen und architektonischen Reliquien kann nur ein archetypisches Bild dessen gezeichnet werden, wie vor dem 14. Jh. Tanz in Südindien praktiziert wurde.<sup>5</sup> Die theoretischen Grundlagen in alten professionalisierten und autoritativen Texten, wie das *Nāṭyaśāstra* (200 v. – 200 n. Chr.) oder der *Saṅgītaratnākara* (13. Jh.), beinhalten zwar komplexe Abhandlungen und Definitionen, z.B. der Schauspiel- und Musiktheorie, lassen uns aber im Dunkeln darüber, ob und wie diese theoretischen Ansätze zu ihrer Zeit in der Performance praktisch umgesetzt wurden. Ab dem 16. Jh. werden die Nachweise und Berichte über die Tanz-Praxis in Südindien konkreter. Berichte von Zeitzeugen sowie die Fülle an neu entstandenen Kompositionen ab dem 16. Jh. liefern Informationen, welche einen vagen Eindruck der damaligen Tanz-Performance ermöglichen. Eines der wichtigsten südindischen Zentren für die politische und kulturelle Entwicklung in dieser Zeit war das grosse hinduistische Königreich der Dekan-Hochebene, Vijayanagara. Es war die Zeit des höfischen Tanzes und der höfischen Musik an Fürstenhöfen. Gesangkunst, Schauspiel und devotionale Poesie hatten ein reichhaltiges darstellerisches Geflecht gebildet und verschiedene Ausdrucksformen und Berufsgruppen hervorgebracht. Im Groben kann zwischen den Ausführenden im

---

<sup>1</sup> Die Grundlagen für die Angaben und Schilderungen im folgenden historischen Umriss sind: ALLEN (2010), AYYANGAR (1993), BRÜCKNER (2009), KOLESCH (2009), DALLAPICCOLA & KOTRAIAH (2003), MEDURI (2008a & b), O'SHEA (2007), RAJAGOPALAN (1990), NILAKANTA SASTRI (1966), SINGER (1959), SUBRAMANIAN (2008 & 2011) und SONEJI (2010a).

<sup>2</sup> Ich verwende hier und im Folgenden den Begriff der Inszenierung, um neben der interpretativen Performance auch die Prozesse der Planung, Erprobung und Festlegung der Materie einzuschliessen, s. FISCHER-LICHTE (2013d:154):

«Aufführungen sind ohne Inszenierung nicht denkbar. Es ist der Prozess der Inszenierung, in dem ausprobiert, festgelegt und nach Aufführungen häufig wieder verändert wird, wie die performative Hervorbringung von Materialität sich vollziehen soll.».

<sup>3</sup> Die Bezeichnung «klassischer (süd)indischer Tanz» wird oft als deutsche Übersetzung für Bharata Natyam verwendet. Ursprünglich wurden diesem Tanzstil unterschiedliche Namen gegeben wie z.B. *cinṇamēla*, *saḍḍir*, *dāsī-aṭṭam* oder *nautch*, ehe die Bezeichnung *bhāratanaṭyam* im 20. Jh. entworfen wurde. Der heutige Name hat einen ideologischen Hintergrund und soll sowohl auf den Tanz als pan-indisches geistiges Eigentum («*bhārata*» im Sinne der Tanzkunst, die aus Indien stammt) als auch auf den göttlichen Ursprung und die legitimierende Quelle, dem *Nāṭyaśāstra* («*nāṭya*» im Sinne der im Werk beschriebenen Tanzkunst) verweisen. Erklärungen zum Akronym *bhārata* s. weiter u. in Kapitel 3.

Ich werde im Folgenden jeweils vom klassischen indischen Tanz oder Bharata Natyam, ohne diakritische Schreibweise, sprechen und beziehe mit dieser Bezeichnung alle historischen Formen ein, die dem heutigen Tanzstil vorausgegangen sind.

<sup>4</sup> S. ARNOLD (2000:14) und REBLING (1982:17).

<sup>5</sup> S. REBLING (1982:53ff.) und IRAVATI (2003).

Tempelritual (*devadāsī*<sup>6</sup> und *ōḍuvār*<sup>7</sup>), den Hof-Musikern<sup>8</sup> und Hof-Tänzerinnen (*rājadāsī* oder *alarṅkāradāsī*)<sup>9</sup>, und singenden und komponierenden Wandermusikern (*vāggeyakāra*) unterschieden werden.<sup>10</sup> Das Bild der südindischen Tänzerin in dieser Epoche setzt sich zusammen aus Hof-Tänzerinnen und -Sängerinnen, Tempeldienerinnen und Kurtisanen. Sie alle können als Form dessen, was man allgemein unter *devadāsī* versteht und als Vorläuferin der Bharata-Natyam-Tänzerin ansieht, gesehen werden.<sup>11</sup> Sie bedienten sowohl im religiösen als auch im höfischen Kontext die ästhetischen, rituellen und zeremoniellen Bedürfnisse der Könige und der Hof-Gesellschaft.<sup>12</sup> Tempel und Königshof waren dabei keine klar getrennte Institutionen: der König wurde als eine Art Gottesvertreter angesehen und die religiös-rituelle Tanz-Performance wurde in den königlichen Alltag integriert.<sup>13</sup> Der Dienst der Tempeltänzerinnen, welcher zu den sechzehn Darbringungen an die Tempel-Gottheit gehörte<sup>14</sup>, wurde auch zur Darbringung für den gottähnlichen König.<sup>15</sup> Die

<sup>6</sup> Die Aufgaben einer *devadāsī* (Sa.: «Leibeigene Gottes») beinhalteten im alten Indien weit mehr als nur den Tempeltanz, s. SATHYANARAYANA (1990:45):

«Till now the term *devadāsī* is used in the sense of a dancing girl dedicated to a Hindu temple. While this is the chief meaning, it must be made clear that it encompasses other girls also who are similarly dedicated to a deity and who perform other services like plying the flywhisk (*cāmara*) or general servitude (*paricaryā*).»

Es wird im Folgenden der *devadāsī*-Begriff nur für die Funktion der Tempeltänzerin verwendet. Für eine Beschreibung der unterschiedlichen Arten von und den Aufgaben der *devadāsī* s. SATHYANARAYANA (1990:36ff.) und KERSENBOOM-STORY (1987:192ff.).

<sup>7</sup> Die *ōḍuvār* waren Tempelsänger, die die mündliche Tradition der vor-karnatischen tamilischen Musik (*paṇ*) weiterführten, s. CATLIN (2000:216).

<sup>8</sup> Hof-Musiker bestanden einerseits aus Musikgelehrten, die am Königshof theoretische Schriften zusammenstellten, kommentierten oder entwarfen, und andererseits aus brahmanischen Hof-Musikern, die am Hof auftraten und die praktizierte Tradition repräsentierten.

<sup>9</sup> S. LYNTON (1995:18); Es geht aus den Quellen nicht eindeutig hervor, ob zwischen Hof- und Tempeltänzerinnen unterschieden wurde, oder ob die Tänzerinnen aus dem Tempel gleichzeitig auch Hof-Tänzerinnen waren. Es ist denkbar, dass dies in den verschiedenen Königreichen unterschiedlich gehandhabt wurde. Ausführlicher dazu s. KERSENBOOM-STORY (1987:27ff.).

<sup>10</sup> S. SUBRAMANIAN (2008:49).

<sup>11</sup> SONEJI (2010b:xl, n.1) zitiert ORR, die die Schwierigkeit der Rekonstruktion der «transhistorischen *Devadāsī*» kommentiert. Für eine ausführliche historische Aufarbeitung der tamilischen *devadāsī* ab dem 1. Jh. n. Chr. s. KERSENBOOM-STORY (1987:3ff.). Eine aufschlussreiche Studie zu den *devadāsī* aus Odisha schrieb APFFEL-MARGLIN (1985). Speziell den sexuellen Aspekt der historischen *devadāsī* beleuchtet KOPF (1993). Beispiele von bestehenden *devadāsī*-Traditionen im modernen Indien machen SVEJDA-HIRSCH (1992:85ff.) und RAMBERG (2014).

<sup>12</sup> S. SONEJI (2010b:xiii); MEDURI (2001:105) behauptet ohne Quellenangabe:

«The *devadasi*, at the height of her glory under the rulership of the Chola kings in the ninth through twelfth centuries A.D., linked temple to court and balanced patronage with personal independence.»

<sup>13</sup> S. BRANFOOT (2012:261).

<sup>14</sup> PAES (2008:124) berichtet dazu:

«Chaque jour ils donnent de la nourriture à cette idole car ils disent qu'elle mange. Pendant son repas des femmes dansent devant elle. Ces danseuses qui appartiennent à ladite pagode lui donnent à manger et tout ce qui lui est nécessaire et toutes les filles qu'elles mettent au monde appartiennent à la pagode.»

Ausführlicher zu den Tempelriten und Funktionen der tamilischen *devadāsī* s. KERSENBOOM-STORY (1987:88).

<sup>15</sup> Reisende, wie der Portugiese NUNIZ (2008:105), berichten wie die Tempeltänzerinnen am Königshof sowohl für den König als auch für das Gottes-Idol auftraten:

«Tous le samedis les femmes célibataires sont tenues d'aller au palais pour danser et virevolter devant l'idole que le Roi garde à l'intérieur de sa résidence.»



Tempeltänzerinnen genossen spezielle Privilegien und waren nicht den patriarchalen Normen der damaligen Gesellschaft unterworfen. Sie führten legale, ehelose und sexuelle Beziehungen mit Männern aus der Oberschicht, aus welchen Nachwuchs entstand, unterlagen aber nicht den damaligen Konventionen hinduistischer Ehefrauen, wie z.B. der Witwenverbrennung. Sie verfügten über eigenes Grundeigentum, lebten in matrilinearen Haushalten und gehörten zu den gebildetsten Frauen ihrer Zeit.<sup>16</sup> Obwohl in Vijayanagara eine professionelle Tanzkultur bestand<sup>17</sup>, gibt es keinen historisch rekonstruierbaren Zusammenhang von dieser bis nach Thanjavur, wo die Formalisierung des Bharata Natyam stattfand. Im Folgenden wird in der Beschreibung des historischen Hintergrunds von tänzerischer Inszenierung und Performance ab dem 18. Jh. bis in die Neuzeit zwischen drei Phasen unterschieden: die Formalisierung des Tanzes in Thanjavur (1700 – 1800), der soziale Umbruch der Tanzkultur (1800 – 1930) und die Bildung einer neuen Traditionsträger-Elite (1930 – 1950). Als Einleitung wird der mythische Ursprung des klassischen indischen Tanzes skizziert.

---

Zur sakralen Rolle des Königs in Vijayanagara s. BRÜCKNER (2014).

<sup>16</sup> S. PAES (2008:124) :

«Ces femmes sont 'célibataires' et vivent dans les meilleures rues de la cité. Il en est ainsi dans toutes les cités où elles ont les meilleures rues et les plus belles rangées de maisons. Elles sont fort respectées. Il en est d'honorable qui sont les amies des capitaines. Et tout homme honorable fréquente ces quartiers sans s'exposer à la critique.»

S. dazu auch GASTON (2005:44). Die *devadāsī* waren demzufolge zwar emanzipiert, aber auch anfällig für Missbrauch. MEDURI (2001:105) idealisiert, wie viele andere, die soziale Position der *devadāsī*:

«[...] she was considered a jewel of both court and temple alike. Both these institutions mutually cared for her rather lavish economic needs.»

Solche Aussagen sind mit Vorsicht zu betrachten, denn die finanzielle Existenz der *devadāsī* wurde hauptsächlich vom König und vom Tempel getragen. Diese Abhängigkeit muss problematisch für die Weiterentwicklung der Tänzerinnen gewesen sein, denn sie machte aus ihnen echte Leibeigene, die ver- und gekauft werden konnten. Zum angeblichen moralischen Niedergang der Institution der *devadāsī* s. u.

<sup>17</sup> Für ausführliche Schilderungen zum kulturellen Leben in Vijayanagara und zu den verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten, in welchen Tänzerinnen auftraten s. DALLAPICCOLA & KOTRAIAH (2003) und KERSENBOOM-STORY (1987:35ff.).

## 2.2. Mythischer Ursprung

Im Selbstverständnis der Tradition des modernen Bharata Natyam ist die Mythologie ein wesentliches Mittel, um sich als althergebrachtes antikes Kulturgut zu legitimieren.<sup>18</sup> Die Rückführung des Tanzes auf seinen mythischen Ursprung ist die Basis für die heutige Ideologisierung der modernen Tradition. Die Grundlage dieser Ideologie ist das *Nāṭyaśāstra*, eine autoritative Schrift, die als Standardwerk aller klassischen Tanz- und Theaterkünste angesehen wird.<sup>19</sup> Keiner der heute bekannten klassischen Tanzstile wird aber im NŚ namentlich genannt. Die Rede ist hauptsächlich von *nāṭya* (Sa.: «Tanz, Schauspielkunst»)<sup>20</sup>. Daher beruft man sich nicht nur im Bharata Natyam, sondern auch in allen anderen klassischen indischen Tanzstilen der heutigen Zeit auf das NŚ.<sup>21</sup>

Der mythische Ursprung des klassischen indischen Tanzes festigt in seinen Erzählungen drei existenzielle Eigenschaften, welche in der modernen Tradition des Bharata Natyam eine zentrale Rolle spielen:

1. Die Niederschrift der Tanzwissenschaft durch den Schöpfergott Brahma und die damit verbundene göttliche Herkunft.
2. Die Bezeichnung des Nāṭyaveda als fünfter Veda und seine damit erwiesene Zugehörigkeit zur autoritativen Sanskrit-Literatur.
3. Die Rolle von Śiva-Naṭarāja als Herr des Tanzes und erstem Ur-Lehrer der Tradition.

Die Entstehung des indischen Tanzes wird auf die Entstehungslegende des fünften Veda, dem Nāṭyaveda, zurückgeführt, der vom Schöpfergott Brahma geschaffen wurde. Die Entstehungslegende wird im ersten Kapitel des NŚ<sup>22</sup> beschrieben. Indra, der Götterfürst bittet

---

<sup>18</sup> Vgl. z.B. KRISHNA RAOS (2006:23ff.) Einführung in die Geschichte des indischen klassischen Tanzes, die ganz selbstverständlich mit dem Ursprungsmythos als historische Begebenheit beginnt.

<sup>19</sup> Die ideologische Rolle des NŚ für den praktizierten Tanz ist die gleiche, wie sie z.B. der Veda für den tatsächlich gelebten Hinduismus ist.

<sup>20</sup> Obwohl *nāṭya* sicher mehr als nur Tanzschauspiel meint, ist für diese Arbeit nur dieser Aspekt von Bedeutung, weswegen im Folgenden *nāṭya* oft mit «Tanz» übersetzt wird.

<sup>21</sup> Die Tanzform, die im NŚ dargelegt wird, stellt ein Archetyp eines nicht mehr rekonstruierbaren indischen Tanzstils dar, s. BOSE (1970:147). Im Zuge einer Sanskritisierung der indischen Tanzstile wird seit den 1960er Jahren von einzelnen Exponenten eine Rückführung des Bharata Natyam zu seiner «reinen» NŚ-Form angestrebt. S. dazu z.B. Padma Subrahmanyams (Ta.: பத்மா சுப்ரமணியம், 1943 – ) filmische Studie: Subrahmanyam, Padma [Tänzerin] (o. J.): *Karaṇa Prakaraṇam*. o. O. : Swathisoft. DVD. ASIN: B008UTO0R2. Solche und ähnliche Projekte entbehren der Tatsache, dass das NŚ lediglich einen artistischen Rahmen absteckt, an welchem sich die unterschiedlichsten Tanzstile in Indien in den letzten Jahrhunderten orientiert haben. Es ist des Weiteren zu unterscheiden zwischen der Anwendung des NŚ im Sinne eines Referenzwerks, insbesondere für Benennungen von Handgesten, Haltungen oder *bhāva*, und der Interpretation des NŚ als unmittelbare Bezugsquelle des heutigen Bharata Natyam, s. GANSER (2011:149f.)

<sup>22</sup> NŚ (2003); Hinsichtlich des Inhalts behandelt das NŚ folgende Themen:

- Grundlegende Bewegungseinheiten (*aṅgahāra*), Haltungen (*karaṇa*) und Bewegungsabläufe (*recaka*) (Kapitel 4)
- Schauspieltheorie bzw. die Stimmungen, ihre Erzeugung und Wirkung (*bhāva* und *rasa*) (Kapitel 6 & 7)
- Haltungen primärer Körperglieder (Kopf, Augen, Augenbrauen, Lippen etc.) und ihr Einsatz für bestimmte Stimmungen (Kapitel 8)
- Handgesten (*hastamudra*) (Kapitel 9)
- Haltungen sekundärer Körperglieder (Brust, Schenkel, Füße etc.) (Kapitel 10)
- Verschiedene Gang- und Bewegungsarten (*cārī*) (Kapitel 11, 12 und 13)

- Konkrete Darstellungen von verschiedenen Rollen oder Szenerie (Kapitel 14, 15, 16 & 34)

Neben diesen Tanzelementen wird auch die äussere Erscheinung der Tänzerin (*āhārya*) (Kapitel 23), die Bedingungen einer Zuschauer-wirksamen Darstellung auf der Bühne (Kapitel 27) oder die Rollenverteilung innerhalb einer Theatertruppe (Kapitel 35) behandelt. Die restlichen Kapitel beschäftigen sich mit der Sprache (Metrik, Prosodie, Aufbau eines Stücks etc.), mit der Musik (Klassifizierungen der Instrumente, Lied-Arten, Rhythmus etc.) und dem Ort der Aufführung (Konstruktion eines Theaters etc.). Ausführlicher zur Theorie des indischen Theaters s. STEINER (2010).

Die ersten Hinweise auf indische Handschriften des NŚ machte HEYMANN 1874 in NGGW. Einzelne Kapitel wurden im Folgenden von verschiedenen europäischen Autoren veröffentlicht, s. WINTERNITZ (1968:5, Fn. 1), bis 1894 das *Nirṇayasāgara Yantrālaya Mumbāī* unter Śivadatta die erste vollständige Ausgabe des NŚ veröffentlichte. 1926 publizierten die Editoren Ramakrishna Kavi, K.S. Ramaswami Shastri und J.S. Pade die erste Übersetzung des NŚ in der Gaekwad's Oriental Series Baroda. Diese Ausgabe enthält auch die *Abhinavabhāratī*, den Kommentar von Abhinavagupta, welcher kurz zuvor entdeckt worden war, s. SONEJI (2010b:xxvi). Seither wurde das NŚ in vielen verschiedenen Ausgaben vollständig übersetzt herausgegeben. Darunter sind die Ausgaben von Sharma & Upadhyaya (1929), Kedarnath (1943) und GHOSH (2006). Eine deutsche Gesamtübersetzung ist bis heute nicht veröffentlicht.

Eine weitere zentrale Schrift zur Tanztheorie ist das *Abhinayadarpana*. Es ist kompakter als das NŚ und behandelt nur die Tanz-Darstellung. Aufgrund seiner Knappheit und gezielten Thematik ist es bei Tanzschaffenden beliebt und Teile daraus werden im Unterricht oft zitiert. Das Werk ist in Sanskrit verfasst, sein überlieferter Autor ist Nandikeśvara (2. Jhdt. n. Chr.). Über den Autor ist nicht viel bekannt. Es besteht die Vermutung, dass er ein Zeitgenosse von Bharata, oder sogar sein Lehrer war. Das *Abhinayadarpana* zählt 325 Verse, die die folgenden Themen behandeln:

- Definitionen und Anwendungsbereiche von *nāṭya*, *nṛtta* und *nṛtya*
- Die ideale Zusammensetzung der *sābhā* (Zuschauer)
- Die Beschreibung und Qualitäten der Tänzer und Tänzerinnen, sowie des Begleitensembles
- Die Definition des *abhinaya*
- Die Haltungen des Kopfes, der Schultern und der Augen (*aṅgābhinaya*)
- Die neun Bewegungen des Kopfes und 24 Kopfhaltungen (*śirobheda*)
- Die acht Arten des Blickes (*aṣṭadṛṣṭi*) sowie diverse Unterarten davon (*dṛṣṭibheda*)
- Die Positionen des Nackens (*grīvābheda*) und die daraus entstehenden Gefühlsäusserungen
- Die verschiedenen Arten und Merkmale der Hände, sowie die einzelnen (*asarhyutta*) und zusammengesetzten (*sarhyutta*) Handgesten (*hastabheda*)
- Die Darstellung verschiedener Bedeutungen mithilfe dieser Handgesten

Es werden neben den Definitionen des *Abhinayadarpana* jeweils auch Definitionen anderer Theoretiker, bzw. wie sie in anderen Werken geschildert werden, genannt. Die Namen der Referenzwerke werden jedoch nicht erwähnt. Alle übrigen Körperteile, wie Rumpf, Beine, Füsse etc. finden im *Abhinayadarpana* keine Erwähnung, sowenig wie die einzelnen *bhāva*, *rasa* und das Zusammenspiel dieser in den verschiedenen Bewegungs- und Darstellungsarten.

Es sind nur 5 Manuskripte des *Abhinayadarpana* erhalten, davon lediglich 2 in kompletter Form. Schon diese spärliche Überlieferungslage zeigt, dass das *Abhinayadarpana* keinerlei Einfluss auf die Performance des Bharata Natyam hat und hatte.

Die erste Übersetzung veröffentlichten COOMARASWAMY und GŌPALAKRṢṢNA im Jahr 1917 mit dem Titel *The Mirror of Gesture: being the Abhinaya Darpana of Nandikēśvara*. Die erste kritische Edition mit Übersetzung und entsprechendem Kommentar publizierte Ghosh 1934 mit dem Titel *Nandikesvara's Abhinaya-darpanam: a manual of gesture and posture used in Hindu dance and drama*. Beide Übersetzungen waren für lange Zeit die einzigen in englischer Sprache und sind in entsprechend vielen revidierten Neuauflagen erhältlich. Erst in den letzten 25 Jahren wurden wieder neue englische Übersetzungen publiziert:

- Nandikeśvara & Apparao, P. S. R. (1997). *Abhinaya darpanam of Nandikeśvara*. Hyderabad : P.S.R. Appa Rao.
- Nandikeśvara & Rajendran, C. (2007). *Abhinayadarpana: Text with English translation and notes*. Delhi : New Bharatiya Book.
- Nandikeśvara & Ramachandrasekhar, P. (2007). *Dance gestures: Mirror of expressions : Sanskrit text with English translation of Nandikesvara's Abhinayadarpanam*. Matunga, Mumbai : Giri Trading.
- Nandikeśvara & Vallabh, A. (2013). *Abhinaya darpanam: An illustrated translation*. Delhi : B.R. Rhythms.

In indischen Sprachen sind zahlreiche Übersetzungen vorhanden, z. B.:

- Nandikeśvara & Upādhyāya, A. (2010). *Abhinayadarpanam: Viśṛta prastāvanā, mūla saṃskṛta pāṭha, sarala gujarātī bhāṣāntara tathā vivaraṇātmaka ṭippaṇo sāthe*. Amadāvāda : Sarasvatī pustaka

darin den Schöpfer Brahma, eine hör- und sichtbare Freizeitbeschäftigung zu schaffen, die allen Ständen zugänglich sei.<sup>23</sup> Brahma folgt dieser Bitte:

evaṁ saṅkalpya bhagavān sarva-vedān anusmaran |  
nāṭya-vedaṁ tataś cakre catur-vedāṅga-sambhavam ||  
jagrāha pāṭhyam ṛg-vedāt sāmabhyo gītāṁ eva ca |  
yajur-vedād abhinayān rasān atharvaṇād api ||  
vedopavedaiḥ sambaddho nāṭya-vedo mahātmanā |  
evaṁ bhagavatā sṛṣṭo brahmaṇā sarva-vedinā ||<sup>24</sup>

«Diesem Wunsch folgend erinnerte sich der Herr an alle Vedas und schuf daraufhin den Nāṭyaveda aus den Bestandteilen der Glieder der vier Vedas. Aus dem Ṛgveda nahm er die Rezitation (*pāṭhya*), aus dem Sāmaveda nahm er die Musik (*gītā*), aus dem Yajurveda nahm er die Körpersprache (*abhinaya*) und aus dem Atharvaveda die Stimmungen (*rasa*). So wurde der mit den Haupt- und Nebenvedas verbundene Nāṭyaveda vom Herrn der Schöpfung, dem allwissenden Brahma geschaffen.»

Bharata, der angebliche Autor des NŚ<sup>25</sup>, schildert im 1. Kapitel seines Werks, wie Brahma ihm die Aufgabe übergibt, den Nāṭyaveda zu studieren und an seine zahlreichen Söhne weiterzugeben. Im Folgenden kreieren Brahma und Bharata zusammen ein Tanzschauspiel, das *Samavakāra*, welches sie Śiva präsentieren.<sup>26</sup> Śiva lobt die Darbietung und wird selbst an seinen kosmischen Tanz (*tāṇḍava*) erinnert. Aufgrund seiner Feststellung, dass der Kunst von Brahma und Bharata noch Elemente fehlen, wird Śivas Schüler Tāṇḍu beauftragt, Bharata in diesen zu unterrichten.<sup>27</sup> Mit dieser Episode wird Śivas Bedeutung für die Vervollkommenheit des Tanzes und seine Rolle als Vertreter der Ur-Tanztradition begründet.<sup>28</sup>

---

bhaṇḍāra [Gujarathi]

- Nandikeśvara & Śrīdharmūrti, M. (1974). *Śrī nandikeśvarana abhinayadarpaṇa* [Kannada]
- Nandikeśvara, Śāstrī, A., & Shastri, G. B. (1991). *Abhinayadarpaṇa: Mūla, āksharika bhāṣhāntara, o subisṭṭa bāñlā ṭippanī: 65 khāñi śuddhamudrā citrasaha*. Kalikātā : Nabapatra prakāśana [Bengali]
- Nandikeśvara & Vīrārākavaiyaṇ. (1981). *Nantikēcuvarar iyaṛriya apinayatarppaṇam: Mūlamum uraiyum*. Cennai : Makāmakōpāṭṭiyāya tākṭar U. Vē. Cāminātaiyar nūl nilaiyam [Tamil]
- Nandikeśvara & Dādhīca, P. (1988). *Abhinaya darpaṇa: Mūla evaṁ hindī kāvyānuvāda*. Indaura : Bindu prakāśana [Hindi]
- Nandikeśvara & Bhāṭe, R. (2008). *Darpaṇī pāhatā: Ācārya śrīnandikeśvaraviracitam «abhinayadarpaṇā» cī sāskṛta sāhitā, marāṭhī anuvāda, āñi sphuṭa ṭīkā*. Puñe : Rājahāsa prakāśana [Marathi]
- Nandikeśvara & Pradhān, M. S. (1976). *Abhinaya darpaṇa* [Nepali]
- Nandikeśvara & Apparao, P. S. R. (1987). *Nandikeśvarapraṇītamaina abhinaya darpaṇam*. Haidarābādu : Naṭyamāla [Telugu].

<sup>23</sup> NŚ I.11

<sup>24</sup> NŚ I.16 - 18

<sup>25</sup> Zur Diskussion über den Urheber des NŚ s. VATSYAYAN (1996).

<sup>26</sup> NŚ IV.5 - 12

<sup>27</sup> NŚ IV.17 - 19

<sup>28</sup> Dazu gehört der Eröffnungsvers aus dem Abhinayadarpaṇa (s. o.), der in vielen Tanzschulen rezitiert oder getanzt wird:

āṅgikam bhuvanaṁ yasya vācikaṁ sarva-vāñmayam |  
āhāryaṁ candra-tārādi taṁ numahā sātṭvikam śivam ||1||

### 2.3. Die Formalisierung in Thanjavur (1700 – 1800)

Nach dem endgültigen Niedergang des Vijayangara-Reichs<sup>29</sup> (1646) verschob sich das Zentrum der Tanz-Performance in das tamilische Königreich Thanjavur<sup>30</sup> und machte den Ort zur formgebenden Geburtsstätte des modernen Bharata Natyam.<sup>31</sup> Erst ab dann kann man von der Tanztradition sprechen, in der das heutige Bharata Natyam steht.<sup>32</sup> Mit der Übernahme des Königreichs durch die Marathen-Könige um 1675<sup>33</sup> erhielt Thanjavur neue Impulse aus dem Südwesten, die die Musik und andere performative Künste auffrischten und bereicherten. Exponenten der *bhakti*-Tradition, wie die *haridāsa*, kamen vermehrt ins tamilische Land<sup>34</sup> und brachten neue Kompositionen, z.B. von Purandaradāsa (1484 – 1564) oder Rāmdās (Mr.: रामदास, 1608 – 1681), und neue Musikstile, wie den *dhrupad* oder den *abhang*, mit.<sup>35</sup> Diese Musik war emotionaler und leidenschaftlicher als die gezähmte Ausdrucksweise der Musik in Thanjavur und hatte entsprechende Auswirkungen auf alle darstellenden Künste.<sup>36</sup> Komponisten, Musiker, Sänger, Instrumentalisten, Tänzerinnen und Tanzmeister sammelten sich in der Hauptstadt des Reichs, tauschten sich aus und integrierten die neuen Einflüsse direkt in die Performance.<sup>37</sup> Auch heute noch schöpft das Repertoire des Bharata Natyam von den unzähligen literarischen und musikalischen Werken, die spezifisch für die tänzerische Interpretation bestimmt waren, und welche unter der Schirmherrschaft des Marathen-Königs von Thanjavur Śahājī (Mr.: शाहुजी १/शहाजी तंजावरचे, regn. 1684

---

«Sein Körper ist die Welt, er ist allsprachig, sein Schmuck sind der Mond, Sterne und andere. Vor diesem sätvischen Śiva verneige ich mich.»

<sup>29</sup> Ausführlicher dazu s. in Kapitel 1 unter «Historischer Hintergrund der Lieder».

<sup>30</sup> Die Region von Tamil Nadu war massgeblich formgebend für die spätere Performance des indischen klassischen Tanzes. Dies soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass es auch in anderen Teilen Südiindiens eine starke Tanzkultur gab, die ihren Beitrag zur Entwicklung des Bharata Natyam leistete. Neben Thanjavur war das Königreich von Mysore vermutlich das zweite grosse Tanz-Zentrum des 17., 18. und 19. Jh., s. SATHYA-NARAYANA (1990:39ff.). Ausführlicher zur Mysore-Schule des Bharata Natyam s. KOTHARI (1979b:119ff.).

<sup>31</sup> Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf den Verlauf der Entwicklung des Bharata Natyam. Für detaillierte Schilderungen zur Tanzkultur in Thanjavur s. KERSENBOOM-STORY (1987:43ff.).

<sup>32</sup> S. SONEJI (2010b:xiii); Für eine Darstellung der Bharata-Natyam-Geschichte als tamilisches Kulturerbe s. VISWANATHAN (1984).

<sup>33</sup> Thanjavur war nur für kurze Zeit ein unabhängiges Königreich. Vijayarāghava Nāyaka (Ta.: விஜயராகவ நாயக்கர், 159X - 1673), der letzte Thanjavur-König der Nāyaka-Dynastie, ersuchte den Sultan von Bijapur um Hilfe, um das Königreich zurückzuerobern. Der Sultan schickte den Marāṭhen-König Venkojī (Mr.: व्यंकोजी/एकोजी, geb. 1629), welcher den regierenden König von Thanjavur zwar besiegte, danach aber sich selbst als neuen König proklamierte. Ausführlich zur Herrschaft der Nāyaka-Könige in Thanjavur s. NARAYANA RAO, SHULMAN & SUBRAHMANYAM (1992).

<sup>34</sup> Ausführlicher zu den Zusammenhängen zwischen Maharashtra und Purandaradāsa s. in Kapitel 1 unter «Stand der Forschung».

<sup>35</sup> S. AYYANGAR (1993:220).

<sup>36</sup> Ein weiteres einflussreiches Element aus der Marāṭhen-Kultur war die *harikathā*, eine Form von Theater-Schauspiel bestehend aus Tanz, Musik und Dichtung, in welcher Episoden aus dem Mahābhārata oder den Purāṇa gezeigt wurden. Diese Form des Sing-Theaters wurde in der lokalen Sprache adaptiert und hatte nachhaltigen Einfluss auf die Rezeption von Musik und Tanz, s. SUBRAMANIAN (2011:44). Krishna Bhagavatar (Ta.: கிருஷ்ண பாகவதர், 1841 – 1903) gilt als der erste und bekannteste Exponent dieser neuen Form des tamilischen *harikathā*, dem *kalākṣepam*, s. AYYANGAR (1993:220ff.).

<sup>37</sup> S. AYYANGAR (1993:213).

– 1712) und seinen Nachfolgern entstanden sind.<sup>38</sup> Der Königshof bemühte sich, die Entwicklungen in Tanz und Musik zu kanalisieren und der gesamten Performance eine sowohl inhaltlich als auch formelle einheitliche Erscheinung zu geben. Vor allem König Sarphojī II (Mr.: सर्फोजी, regn. 1787 – 1793/1798 – 1832) interessierte sich, Standards in der Tanz- und Musik-Performance zu etablieren. Während der Regentschaft seines Nachfolgers Śivajī II (Mr.: तंजावरचे शिवाजी, 1832 – 1855) hatte das Ansehen des südindischen Tanzes seinen Höhepunkt erreicht und wurde vermehrt instrumentalisiert, um die Aristokratie zu profilieren und zu repräsentieren. Unter den namhaften *naṭṭuvanār*<sup>39</sup> (Tanz-Meister) am Hof befand sich auch das berühmte «Tanjore-Quartett» (Ta.: தஞ்சை நால்வர்): die vier Brüder Cinnayya (Ta.: சின்னைய்யா, 1802 – 1856), Poṇṇayya (Ta.: பொன்னைய்யா, 1804 – 1864), Śivānandam (Ta.: சிவானந்தம், 1808 – 1863) und Vaḍivēlu (Ta.: வடிவேலு, 1810 – 1845)<sup>40</sup>. Sie stammten aus einer berühmten *naṭṭuvanār*-Tradition und waren wegweisend für die Standardisierung des späteren Bharata Natyam. Unter ihrem Einfluss entwickelte der Tanz eine performative Norm und eine einheitliche Abfolge im Repertoire, welche bis heute befolgt wird. Gegen Ende des 18. Jh. folgte eine Loslösung der Künste von den Königshöfen, die mit einer Urbanisierung einherging, und verschaffte der Performance in Südindien im folgenden Jahrhundert einen neuen Kontext und eine neue Trägerschaft. In Folge der zunehmenden Kolonialisierung in Südindien und des Wachstums von Handelszentren migrierten *devadāsī* um 1850 in die Städte und brachten den Post-Tanjore-Quartett-Tanz mit. Die schwindende königliche Patronage zwang die Tempeltänzerinnen, nach neuer Unterstützung zu suchen. Dank ihrer weiterhin intakten sozialen Stellung, die sie ihrer Bedeutung und der guten Vernetzung mit der gesellschaftlichen Oberschicht zu verdanken hatten, konnten viele von ihnen private Gönner und Mäzene als Unterstützer gewinnen und so ihr Fortbestehen sichern. Jene, die nicht das Glück hatten, einen persönlichen Förderer zu finden, konnten sich den Lebensunterhalt durch Auftritte an Hochzeiten und anderen privaten Anlässen (salon performances) verdienen. Diese neue städtische Performance-Kultur, die nicht mehr auf dem rituellen Status und den daraus resultierenden Privilegien der *devadāsī* basierte, eröffnete ein neues System des Wettbewerbs unter den Tänzerinnen und schuf neue Voraussetzungen für die öffentliche Wahrnehmung des Tanzes.

<sup>38</sup> S. SONEJI (2010b:xv).

<sup>39</sup> *Naṭṭuvanār* ist die Bezeichnung der traditionellen Lehrmeister und Tanzbegleiter. Ursprünglich waren die *naṭṭuvān* die Söhne der *devadāsī*, die in der Gemeinschaft der Tänzerinnen aufwuchsen und als Tanzbegleiter ausgebildet wurden, s. GASTON (2005:49). Ausführlicher dazu in Kapitel 3.

<sup>40</sup> Eine ausführliche Darstellung zu Vaḍivēlu s. in SANKARAN (1994:218ff.).

## 2.4. Der soziale Umbruch (1800 – 1930)

In den neuen Städten investierte die wohlhabende Oberschicht in den kulturellen Aufbau. Die Patronage von Künstlern galt in den neuen Metropolen weiterhin als Kennzeichen von Adel («aristokratische Etikette»<sup>41</sup>). Die Präsenz der Briten hatte zweierlei Auswirkungen. Einerseits veränderten sie durch ihre europäische Einstellung zu Tanz, Musik und Performance die Wahrnehmung der *devadāsī*:

«Their disapproval of temple dancing, for example, and of music and dancing connected with the courtesan tradition [...] let to the prohibition of the former in Madras in 1947 as well as the decline of the latter.»<sup>42</sup>

Andererseits hatte die fortschreitende Anglisierung und die Einführung des englischen Bildungssystems in Indien einen neuen städtischen Gesellschaftsstand geschaffen: den westlich gebildeten Intellektuellen. Diese waren in Südindien weiterhin hauptsächlich Brahmanen, die aufgrund ihrer westlichen Ausbildung die wichtigen administrativen Stellen und Ämter in den kolonialisierten Städten besetzten. Der Telugu-Brahmane CHARRY<sup>43</sup> beschreibt die Situation um 1806:

«[...] the arts of music and dancing are more perfect in and about Madras than any other part of Hindostan. The old Kings of Trichinopoly and Tanjore and the Rajahs of Pondeman and other Poliquery country have for ages devoted their time and fortune to the culture and improvement of these entertaining arts – but since the empoverishment of these Princes, the seat of Musical learning was transferred to Madras where an encreasing Population and introduction of lucary [luxury] keep them in demand.»<sup>44</sup>

Die performativen Traditionen wurden von dieser neuen städtischen intellegentsia zu elitären Kunstformen transformiert.<sup>45</sup> Das urbane Publikum entwickelte ein neues Konsumbewusstsein von Performance, was der Kunsterfahrung in zweierlei Hinsicht eine neue Bedeutung verlieh.<sup>46</sup> Zum einen veranstaltete die wohlhabende Elite regelmässig private Musikkonzerte und Tanzaufführungen, sogenannte *salon performances*, und demonstrierte damit ihr wirtschaftliches und soziales Ansehen. Besonders die Musik nahm hierbei eine Sonderstellung ein. Der Genuss von Musik gehörte einerseits zum guten Ton und zeigte, dass der Konsument über einen gewissen Bildungsstand und ästhetische Ansprüche verfügte. Andererseits wirkte die Musik gemeinschaftsbildend, da sie Ausdruck einer geteilten Überzeugung war (*bhakti*). Der neue private Kontext, in welchem Tanz und Musik konsumiert wurde, war ein Mittel der Identitätsbildung und -Bewahrung des neuen städtischen Wohlstands, und diente zugleich dazu, sich kulturell und sozial von den Kolonialherren abzugrenzen. Zum

---

<sup>41</sup> SUBRAMANIAN (2011:27)

<sup>42</sup> ARNOLD (2000:15)

<sup>43</sup> CHARRY hiess Parthepat Raghaviah Acharya und war ein teluguisierter Maratha-Brahmane, s. Bauman, Chad M. (2011): *Indian Christian Historiography from Below, from Above, and in Between*. Church History, S. 622-629.

<sup>44</sup> CHARRY (2010:6)

<sup>45</sup> S. SINGER (1958:347).

<sup>46</sup> S. SONEJI (2010b:xvii) und SUBRAMANIAN (2008:53).

anderen konnte Kunst im Kontext der salon performances und der Abnabelung von Ritus und Zeremoniell fortan überall und jederzeit konsumiert werden. Der neue Sitz im Leben gab dem Performer eine neue Bedeutung, während der ganze Kontext, in dem er vorher eingebettet war, an Bedeutung verlor. Aus dem «einem unter Gleichen» wurde eine herausragende öffentliche Persönlichkeit. An die Stelle des zu vermittelnden Inhalts trat immer mehr die Künstlerpersönlichkeit, der Virtuose. Die Stadt-Tänzerinnen unterhielten enge Beziehungen mit ihren Gönnern<sup>47</sup>, welche nicht selten auch Stücke für die tänzerische Darstellung komponierten. Es war die Geburtsstunde des *jāvalī*, einer romantischen Komposition, welcher erotische Elemente eigen waren, die innerhalb dieser salon performances an grosser Beliebtheit gewann. Anstelle der sexuellen Beziehung der Tänzerin zum Adligen bzw. zum Tempelherren traten nun naturgemäss sexuelle Beziehungen zu den Förderern in der Stadt. Im Gegensatz zu bisher galten diese Beziehungen als illegitim und führten zu einem immer lauter werdenden Widerstand in konservativen Kreisen, welche die *devadāsī* als Prostituierte anschauten. Im Kontext der Reformbewegungen zur Abschaffung der als unmoralisch angesehenen Institutionen und Bräuche (z.B. *satī* oder *zenana*), entwickelte sich dieser Protest ab den 1870er Jahren<sup>48</sup> zu einer Anti-*devadāsī*-Bewegung.

Im Verlauf des letzten Viertels des 19. Jh. wurden der indische Tanz und die indische Musik zu einem wirkungsvollen Katalysator für die soziale wie auch nationalistische Aktivität der drawidischen Elite. Sie war es, die die Grundsteine für die neue Ausrichtung der Performance im Südindien des 20. Jh. legte. Die traditionelle indische Kunst und Kultur sollte Bestandteil der Sozialisierung zum «wahren Inder» werden, ihm «Indianness»<sup>49</sup> vermitteln.<sup>50</sup> Diese Haltung entstand nicht zuletzt aus der peinlichen Konfrontation mit der britischen Beurteilung dessen, was bisher als unbestrittenes Kultur-Erbe betrachtet wurde.<sup>51</sup> Damit das traditionelle Selbstbewusstsein der südindischen Brahmanen trotz des Zusammenstosses mit einer als in vieler Hinsicht überlegen betrachteten Zivilisation, wie jener der Briten, erhalten bleiben konnte, mussten die Brahmanen ihre eigene kulturelle Identität neu definieren. Dies geschah durch Nativismus und Nationalbewusstsein, welchen gerade die südindischen Stadt-Brahmanen als Mittel gegen kollektive Minderwertigkeitsgefühle betonten und förder-

---

<sup>47</sup> Die Beziehung zwischen den Tänzerinnen und ihren Mäzenen war eine wechselseitige und gesellschaftlich von enormer Wichtigkeit. Der gesellschaftliche und wirtschaftliche Status des Mäzens hatte direkten Einfluss auf die Anerkennung der Tänzerin in den gesellschaftlichen Kreisen. Umgekehrt galt es für Männer, vornehmlich Brahmanen, als Prestige und gesellschaftliche Verpflichtung, Beziehungen zu *devadāsī* zu pflegen, s. GASTON (2005:40ff.) und SRINIVASAN (1985:1870).

<sup>48</sup> S. SUBRAMANIAN (2011:126).

<sup>49</sup> Indianness im Sinne einer als authentisch indisch mystifizierten Tradition oder Pseudo-Tradition. Diese Indianness in Bezug auf den indischen Tanz war eine nativistische Reaktion aufgrund des kulturellen und politischen Wandels in der Geschichte Indiens des 20. Jh., s. BOSE (2001:101f.) und Pollock (1996:233f.). BOSE (2001:102) nennt dies «the cultural and political selfhood», Pollock (ebd.) nennt den Prozess «Indianization».

<sup>50</sup> S. SUBRAMANIAN (2008:47).

<sup>51</sup> S. COORLAWALA (1992:132).



ten. Eine konkrete Aktion dieser nationalistisch motivierten Sozialreformisten, die vom Brahmo Samaj und den Theosophen<sup>52</sup> inspiriert waren, war die gezielte Abschaffung der Tempeltänzerinnen.<sup>53</sup> Der dadurch eröffnete «Anti-Nautch»<sup>54</sup>-Diskurs, der langsam zu einer politischen Bewegung anwuchs, gewann bis zum Ende des 19. Jh. Unterstützung aus weiten Kreisen, wenn auch aus unterschiedlicher Motivation:

«[...] for some, it was only a campaign against obscene social practice that offended the moral sensibilities of the educated elite, for others, it became part of the larger emancipatory discourse for women [...]»<sup>55</sup>

Die Sozialreformisten sahen in der Institution der *devadāsī* ein Hindernis für die Emanzipation der Frauen<sup>56</sup> und damit ein Zeichen der Rückständigkeit Indiens. Eine Gemeinschaft, die junge Mädchen kaufte, in Tempeln rekrutierte und diese ein Leben in Prostitution führen liess, war nicht vereinbar mit dem Frauenbild, welches die Reformisten anstrebten.<sup>57</sup> Daraus folgte der Anspruch der Sozialreformisten, das Alter der Volljährigkeit anzuheben, die Schenkung von Mädchen an Tempel und damit die Ausbildung von *devadāsī* auf gesetzlicher Ebene zu verbieten. Auf moralischer Ebene diskutierte man über die «soziale Reinheit» der *devadāsī*. Die Tempeltänzerinnen wurden als direkte Gefahr für die Sittlichkeit der Gesellschaft im Allgemeinen und für die heilige Institution der Ehe im Speziellen angesehen:

«It was, however, the devadasi's availability to all who visited the temple, patrons and

---

<sup>52</sup> Die Theosophische Gesellschaft wurde 1875 in New York von Helena P. Blavatsky (1831 – 1891), Henry Steel Olcott (1832 – 1907) und William Q. Judge (1852 – 1896) gegründet und etablierte 1878 ihren internationalen Sitz in Adyar, Madras. Ihre Ideologie war die Existenz einer Ur-Religion und ihr Ziel war die Bildung einer universellen Bruderschaft, losgelöst von Herkunft oder Glaube. Die Gesellschaft betrieb religionsvergleichende Studien und näherte sich in deren Verlauf an den indischen Arya Samaj an. Es folgte eine Spaltung der Theosophischen Gesellschaft, aus welcher die Theosophische Gesellschaft Adyar hervorging, die sich dem Hinduismus zuwendete. Unter der Präsidentin Annie Besant (1847 – 1933) war die Theosophische Gesellschaft zwischen 1907 und 1929 an sozialen und politischen Bewegungen in Indien beteiligt.

<sup>53</sup> Die Sozialreformisten wurden auch strategisch von anderen Gesellschaftsgruppen unterstützt, die sich unter der britischen Herrschaft benachteiligt sahen, s. COORLAWALA (1992:133):

«The non-Brahmin Backward Classes, disgruntled by the educational and professional advantages gained by the pro-nautch Brahmins, and the Untouchables/Depressed classes under British legislation which deliberately fostered casteism, joined the anti-nautch campaign to gain support for their own political ends.»

<sup>54</sup> Die Anti-Nautch-Kampagne (Englische Ableitung aus dem Hindi नाच, nāc: «Tanz») ging in ihren Anfängen mehrheitlich von Briten und europäischen Missionaren, wie z.B. John Murdoch (1819 – 1904), aus. In der Folge engagierten sich auch indische christliche Institutionen, wie die Madras Christian Literature Society, und nährten die Kampagne mit entsprechenden Publikationen. Als politische Geburtsstunde der Anti-Nautch-Bewegung gilt das Jahr 1893, in welchem Kandukuri Viresalingam (Te.: కందుకూరి వీరేశలింగం, 1848 – 1919), ein Sozialreformist der Hindu Social Reforms Association Madras, dem Gouverneur von Madras ein Memo zukommen liess, in welchem er vom Parlament forderte «to strengthen the hands of those who are trying to purify the social life of their community», zit. in SONEJI (2010b:xx). In der Folge dieser politischen Diskussion verbreitete sich die Anti-Nautch-Bewegung auch nach Nordindien. Zu den entsprechenden Auswirkungen auf die Entwicklung des nordindischen Kathak-Tanzes s. CHAKRAVORTY (2008:26ff.).

<sup>55</sup> SUBRAMANIAN (2011:129)

<sup>56</sup> Ihre diesbezüglichen Hauptanliegen waren die Förderung der Bildung der Frauen, die Aufhebung der Kinderheirat und die Möglichkeit der Wiederheirat für Witwen.

<sup>57</sup> Die Gleichsetzung der Bezeichnung *devadāsī* mit Prostitution betonte auch die Frauenaktivistin MUTHULAKSHMI REDDI (Ta.: முத்துலட்சுமி ரெட்டி, 1886 – 1968) (2010:116): «Now the appellation, 'dasi' as every one of us here knows, whatever the original meaning might have been, stands for a prostitute.»

commoners alike, that enraged the South Indian sense of decorum. It was inconceivable to them that she, who danced the stories of God by day, could actually indulge in the mortal delights of humans at night. They believed that 'inner purity' (whatever that term means) had to synchronize with outer action.»<sup>58</sup>

Tatsächlich war das Thema rund um die Institution der *devadāsī* aber viel komplexer, als es den Anschein macht, denn Ausbeutung, Kinderheirat und Menschenhandel waren Teil des Systems. Statt die Schuld der ausbeutenden Gesellschaft zu geben, sahen die Anti-Nautch-Aktivisten nur die angeblich moralisch verkommenen Tänzerinnen. Insofern gleicht die Anti-Nautch-Bewegung üblichen Mustern der Bekämpfung von Prostitution. Das späte *devadāsī*-tum nur als Degenerationserscheinung zu betrachten, ignoriert die Tatsache, dass Frauenverachtung in Indien ein endemisches Problem darstellt. MEDURI (2001) spiegelt ein romantisches Geschichtsbild<sup>59</sup>, wenn sie schreibt:

«[...] the anti-devadasi sentiment failed to distinguish between cause and effect. [...] Benevolent monarchy was being replaced by Muslim and foreign invasions, culminating finally in the twentieth-century independence movement. Caught in this changing, uneasy political atmosphere, with her former generous patronage vanishing, the devadasi had been forced to choose between economic necessity and manmade rules of decorum. She chose the former.»<sup>60</sup>

Dass man keine Unterscheidung machte zwischen unterschiedlichen Formen von Tänzerinnen<sup>61</sup>, und dass es unter ihnen *devadāsī* gab, die würdevolle Trägerinnen einer Kunsttradition waren, interessierte die Sozialreformisten kaum. Tanz als solcher war unmoralisch. Wenn überhaupt, diente die Abschaffung der *devadāsī*-Gemeinschaft dem höheren Ziel, ein puritanisch-ethisches Kunst-Verständnis zu schaffen, in welchem die Rolle der Performerin den ehrbaren Mittelstand-Frauen vorbehalten sein sollte. Anti-Nautch-Aktivisten wie die Frauenrechtlerin MUTHULAKSHMI REDDI (Ta.: முத்துலட்சுமி ரெட்டி, 1866 – 1968) ignorierten zwar nicht den Wert der Tanz- und Musiktradition der *devadāsī*,<sup>62</sup> doch die Rolle von Frauen in Musik und Tanz konnte in ihren Augen moralisch nur aufrechterhalten werden, wenn die *devadāsī* eliminiert und die Tradition den gesitteten Frauen der Gesellschaft übertragen wurde. Der Berufsstand der *devadāsī* wurde im Lauf dieser Diskussion kriminalisiert und ihr Image litt in solchem Masse, dass die ehemals populären salon performances aus

---

<sup>58</sup> MEDURI (2001:105)

<sup>59</sup> Auch COORLAWALA (1992:132) romantisiert diesbezüglich, wenn auch mit Fokus auf die Kunst der *devadāsī*: «The sociohistoric complexity of the structure that enabled the devadasi to devote herself to perfecting her art was ignored and an active campaign to discredit her was launched.» Dass die Zahl dieser Künstlerinnen-*devadāsī* in der hier relevanten Zeit kaum mehr als ein halbes Dutzend betrug und verhältnismässig klein war, zeigt COORLAWALA selbst, indem sie sie aufzählt (1992:150, Fn. 17).

<sup>60</sup> MEDURI (2001:106)

<sup>61</sup> COORLAWALA (1992:130) kritisiert vorurteilbeladen, dass unter dem Begriff Nautch alle möglichen Arten von Tänzerinnen zusammengefasst wurden, von der Strassenprostituierten bis hin zur gebildeten Kurtisane.

<sup>62</sup> So sagte REDDI (2010:116) in ihrer Rede vor dem Parlament in Madras 1927: «[...] both the adopted and the legitimate children of the dasis are taught music, dancing and all other fine accomplishments to make them attractive to vice [...]». Diese Aussage zeigt, dass nicht die Kunst der *devadāsī* in der Kritik stand, sondern der Zweck, wofür ihnen diese Kunst angeblich vermittelt wurde.

der Mode kamen, weil sie ihren Stellenwert im gesellschaftlichen Leben verloren hatten. 1920 wurde ein Übergangs-Gesetz verabschiedet, das die Schenkung von minderjährigen Mädchen an Tempel verbot.<sup>63</sup> 1930 befand sich die Diskussion um Pro und Contra der Institution der *devadāsī* auf dem Höhepunkt.<sup>64</sup> Die Gemeinschaft der *devadāsī* selbst reagierte auf die sich verändernde Situation von Anfang an unterschiedlich. Nur wenige der *devadāsī* schlossen sich in Vereinigungen zusammen und unterstützten die Anti-Nautch-Bewegung. Die meisten der *devadāsī* hatten sich bereits in der Stadt etabliert, wurden von Gönnern unterstützt, waren Ehen eingegangen und führten ein bürgerliches Leben. Manche unter ihnen waren bekannt als exzellente Künstlerinnen, traten regelmässig auf oder hatten sich als «Schallplatten-Sängerinnen» oder Filmschauspielerinnen einen Namen gemacht.<sup>65</sup> Die weniger gut etablierten *devadāsī* fürchteten jedoch um ihre Existenz und kritisierten an den Forderungen der Sozialreformisten, dass ihnen mit einem gesetzlichen Verbot jegliche Basis für Einkommen, Besitz und Sitz im kulturellen Leben genommen würde. Sie wehrten sich, aufgrund ihres Standes stigmatisiert zu werden.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> S. GASTON (2005:30); Das Verbot veranlasste die betroffenen Gemeinschaften, die Praxis der Schenkung so zu manipulieren, dass sie nicht als solche erkannt werden konnte. GASTON (2005:31) berichtet, dass die Praxis bis in die 1930er Jahre weitergeführt wurde.

<sup>64</sup> 1927 hielt REDDI (2010:115) die vielzitierte Rede vor dem Madras Parlament mit der Forderung «[...] to under take legislation at a very early date to put a stop to the practice of dedicating young girls or young women to Hindu temples which has generally resulted in exposing them to an immoral life.»

<sup>65</sup> S. SONEJI (2010b:xvii).

<sup>66</sup> Beispielhaft für diese Reaktion ist ein Appell der MADRAS DEVADASIS ASSOCIATION (2010:128ff.), welche als direkte Reaktion auf REDDIS Aktionen 1929 ein Dokument verfasste, in welchem die *devadāsī* gegen ein gesetzliches Verbot der Tempeltänzerinnen protestieren. Der Nachhall dieses Stigmas ist bis in die heutige Zeit spürbar, wie GASTON (2005:37f.) anhand von Interviews mit *devadāsī*-Nachkommen oder BRUINS (2007) mit ihrer Studie über Dorf-*devadāsī* in Tamil Nadu zeigen. MORCOM (2013) weitet in ihrem Buch zur Untergrundwelt im Schatten der klassischen Tanzszene die Folgen dieser Stigmatisierung aus und beschreibt den «Kollateralschaden» (2013:205), der daraus entstanden ist.

## 2.5. Die neue Traditionsträger-Elite (1930 – 1950)

Wie keine andere indische Kunstform repräsentiert die Entstehung des Bharata Natyam ab 1930 die Ideologien der «Brahmanisierung» einer Kunst, der Verbindung zwischen indischer Tradition und westlichem Intellekt. In den Jahrzehnten nach 1930 stellte sich die brahmanische Elite in den Dienst des kulturellen Erbes südindischer Traditionen. Es war die Geburtsstunde einer Kulturreform, die in ihren Auswirkungen nachhaltige Konsequenzen für die Performance hatte:

«The aesthetic experience was now caught up in complex discourses about tradition, selfhood, nation, identity, and culture. The result [...] produced new conceptions of classicism and aesthetics that had in the long run momentous consequences for the art form and its practitioners.»<sup>67</sup>

Diese Kulturreform hatte angesichts der sozialen und kulturellen Vielfalt Indiens zahllose Widersprüche. Die Reformträger waren gezwungen, die Widersprüche oberflächlich zuzukleistern und das Scheinideal einer einheitlichen indischen Kultur zu benutzen. Der grundlegende Widerspruch war, dass man einerseits eine Demokratisierung der Kultur vorgab, auf der anderen Seite Kunst als Privileg und Kennzeichen der herausragenden Gesellschaftsschicht ansehen wollte. Gegen eine indische nicht-brahmanische Mehrheit wollte man sich abgrenzen. In Wirklichkeit war diese «Indianness» das Alleinstellungsmerkmal des Bildungsbürgertums. Die Folge war ein «Klassik-Hype», der sich vornehmlich unter der brahmanischen und westlich gebildeten städtischen Mittelklasse verbreitete, die ihre «Indianness» demonstrativ und mit grossem Enthusiasmus lebte. Im Rahmen dieses neuen «Klassik»-Ideals bemühte man sich, die «klassische» Performance von der volkstümlichen, wie die der *harikathā*, abzugrenzen. Die Vereinheitlichung und Normierung der Performance wurde von den Traditionalisten stark kritisiert. In ihren Augen entsprach diese Bestrebung eher dem Anspruch, die «Klassik» massentauglich zu machen, und war weniger im Interesse einer wahren Weiterentwicklung der Traditionen.<sup>68</sup> Der südindische Tanz fand sich im Zentrum dieser Kulturreform wieder. Die gemässigten Kulturreformisten suchten nach einem Weg, den Tanz in eine neue Ära der Tradition zu tragen. Sie schätzten den kulturellen Wert der *devadāsī* als Künstlerin und als Hüterin einer alten Kunsttradition. Daher verfolgten sie das Ziel, ein neues Selbstverständnis des indischen Tanzes unter Einbezug seiner Künstlerin zu erschaffen. Es galt die unsittlichen Merkmale, die dem Bild der *devadāsī* anhafteten, von ihrer Eigenschaft als Künstlerin zu trennen und sie als Tänzerin in solcher Weise umzugestalten, dass man sie der Gesellschaft als Abbild einer hochkultivierten Kunstform wieder zuführen konnte. Nach der Gründung der *Madras Music Academy* 1927 übernahm diese die Verantwortung in diesem Bestreben. Man erkannte, dass dieses Vorhaben in erster Linie einen säkularen performativen Raum benötigte. Die Academy schuf

---

<sup>67</sup> SUBRAMANIAN (2011:48)

<sup>68</sup> S. AYYANGAR (1993:281).

mit anderen kulturellen Organisationen (*sabhā*) Bühnen und Konzerthallen, die den *devadāsī* für ihre Tanzdarbietungen angeboten wurden.<sup>69</sup> Mit dieser Unterstützung und unter massgeblichem Beitrag der Theosophen und Orientalisten gestaltete sich ab den 1930er Jahren sowohl auf einer sozialen als auch einer psychologisch-literarischen Ebene ein Revival des indischen Tanzes. Mitglieder der Akademie, wie E. Krishna Iyer<sup>70</sup> (Ta.: ஈ. கிருஷ்ண ஐயர், 1897 – 1968) oder V. RAGHAVAN (Kn.: ವೇಂಕಟರಮಣ ರಾಘವನ್, 1908–1979), setzten sich für die Säkularisierung des Tanzes ein und traten der Anti-*devadāsī*-Bewegung entschieden entgegen. Die Madras Music Academy veranstaltete Tanzaufführungen von namhaften *devadāsī*, um der Diffamierung des indischen Tanzes Einhalt zu gebieten. Sie verfolgte damit das Ziel, die Einstellung zum Tanz in den kultivierten Familien von Madras zu verändern.<sup>71</sup> Es war nur ein kleiner Kreis von gebildeten, meist theosophisch geprägten Zuschauern, die diese Veranstaltungen der Music Academy besuchten. Die Stimmung diesbezüglich war heikel, denn der «*devadāsī* Abolition Bill», der 1947 zum Verbot der Tempeltänzerinnen führte<sup>72</sup>, war soeben erst im Parlament von Madras verabschiedet worden.<sup>73</sup> Paradoxerweise war es genau dieses Gesetz, welches den Weg freimachte «for non-devadasi women from respectable families to study dance»<sup>74</sup>. Die Theosophen hatten in Madras eine grosse Anzahl an brahmanisch-stämmigen Mitgliedern. Unter ihnen gewann der Tempeltanz grosse Popularität. Sie schrieben ihm religiöse und spirituelle Aspekte zu und verbanden ihn mit dem Ursprungsmythos des *Nāṭyaśāstra*. Die Verbindung des Tanzes mit

<sup>69</sup> Nicht ganz unbedeutend ist hierbei der Bau von Theaterhallen nach westlichem Vorbild. Zur Veränderung der dramaturgischen Inszenierung des traditionellen Theaters aufgrund westlich orientierter Theaterräume s. AWASTHI (1985:87ff.). Die ersten indischen *playhouses* wurden in Calcutta zwischen 1775 und 1813 im Zuge der East India Company gebaut, s. BHATIA (2009b:xv). In Südindien wurden neue Theaterhallen, auch im Zusammenhang mit dem immer populärer werdenden Gesellschaftstheater, ab 1920 gebaut, s. BASKARA (2009:136). Zu analogen gleichzeitigen Vorgängen der Verbürgerlichung von Performance-Kultur in Europa s. MÜLLER (2014) und RICHARDS (2001).

<sup>70</sup> Vor seiner Rolle in der Music Academy setzte sich Krishna Iyer selbst für die Rehabilitierung des Tanzes in Südindien ein, vgl. O'SHEA (2007:35f.) und LYNTON (1995:22). Legendär sind seine Tanzaufführungen, in welchen er sich als traditionelle *devadāsī* verkleidete und den Zuschauer im Glauben liess, er sei eine Frau. Durch diese Aktionen wollte er dem Publikum die Vorurteile gegenüber dem in Verruf gekommenen Tanz nehmen und setzte sich dafür ein, Bharata Natyam zu einer klassischen Tanzform der Nation zu machen, s. O'SHEA (2007:72). Er gilt bis heute unter Bharata-Natyam-Tänzerinnen als einer der wichtigsten Wegbereiter des modernen Bharata Natyam.

<sup>71</sup> Vgl. SONEJI (2010b:xxiv) und MEDURI (2008b:138).

<sup>72</sup> Dieses Gesetz wurde am 9. Oktober 1947 gleich nach der indischen Unabhängigkeitserklärung in Kraft gesetzt. In seinen Kernpunkten erlaubte es den *devadāsī*, sich legal zu verheiraten und verbot, Mädchen an Tempel-Einrichtungen zu spenden oder in Tempelanlagen Tanzaufführungen durchzuführen. Diesem Gesetz folgte 1956 der «Madras Anti-Devadasi Act», in welchem auch private Tanzaufführungen ausgeführt von *devadāsī*-stämmigen Frauen und Kurtisanen verboten wurden. Die Situation und der Umgang mit den *devadāsī*-Gemeinschaften war nicht in allen indischen Staaten gleich. In Puri wurde die *devadāsī*-Tradition bis in die Neuzeit aufrechterhalten, s. APFFEL-MARGLIN (1985). Die letzte dieser offiziellen *devadāsī* in Puri starb im März 2015, s. <http://timesofindia.indiatimes.com/india/Puris-last-practising-devadasi-dies-at-92/articleshow/46629322.cms> – Zuletzt geprüft am 5.7.2016.

<sup>73</sup> Nach SATHYANARAYANA (1990:43f.) war im Königreich Mysore ein *devadāsī*-Verbot bereits um 1909 erwirkt worden, womit dieser Staat der erste in ganz Indien war, der die Schenkung von jungen Frauen an Tempel abschaffte. Weiter behauptet SATHYANARAYANA (ebd.), dass dieses frühe Verbot dazu führte, dass der soziale und professionelle Status der *devadāsī* relativ schnell und unauffällig rehabilitiert werden konnte. Dies muss jedoch eher als Behauptung gewertet werden, da sich trotz anderer Kasten die sozialen Strukturen in Mysore kaum von jenen in und um Tamil Nadu unterscheiden haben können.

<sup>74</sup> COORLAWALA (1992:134)

Sanskrit-Werken wie dem *Nāṭyaśāstra* war keinesfalls neu:

«[...] attributing the ‚Sanskritization‘ of the form to brahmin revivalists, as some scholars have suggested, denies hereditary performers and teachers a consciousness of Sanskrit aesthetics in the nineteenth century and creates the illusion that the relationship between Sanskrit language and devadasi dance is a novel contribution of the dance revival.»<sup>75</sup>

Neu war hingegen die metaphysisch-spirituelle Ontologie, die man dem Tanz und seinem Erleben zuschrieb, die allgemein unter dem Begriff «Abhinavisierung» bekannt ist.<sup>76</sup> Durch die neue Betonung von Sanskrit-Texten im Zusammenhang mit Tanz wurde dem «Bharata Natyam»<sup>77</sup> nun auch von akademischer Seite entsprechende Aufmerksamkeit geschenkt. Er stellte eine Reliquie einer klassischen hinduistischen Ur-Kultur dar und wurde als DER «klassische» Tanz angesehen:

«Orientalists further maintained that civilization inhered in classical traditions and, tautologically, that 'classicism' provided evidence of civilization. They located India's 'civilized' legacy in the hegemonic Sanskrit language and literature and in the communities that maintained them. For Orientalists, India's greatness lay doubly in the past: because civilization required 'classicism', by definition rooted in history, and because invasions and political corruption had, they maintained, diluted India's access to its classical traditions and, hence, its civilizational status.»<sup>78</sup>

Die «Wiederentdeckung» der entsprechenden Sanskrit-Werke in der zweiten Hälfte des 19. Jh. und die darauffolgende Übersetzung derselben<sup>79</sup>, sowie die Entdeckung von Abhinavaguptas Manuskripten um 1930, wurden dazu benutzt, der im Wandel stehenden indischen Tanzkunst eine transzendente Ebene zu verleihen.<sup>80</sup> Mit der wachsenden Anzahl von Publikationen über indischen Tanz wuchs das westliche Interesse an dieser exotischen und zugleich von Religion durchtränkten Kunstform. Europäische und amerikanische Künstlerinnen<sup>81</sup> präsentierten der westlichen Gesellschaft erste Resultate ihrer Experimentierfreudigkeit. Auch in Indien traten diese indo-westlichen Tanz-Pionierinnen auf und hinterliessen

---

<sup>75</sup> SONEJI (2010b:xxvi)

<sup>76</sup> S. MEDURI (2001:108).

<sup>77</sup> SONEJI (2010b:xviii) weist darauf hin, dass der Name «Bharata Natyam» keine Erfindung des 1930er Revivals ist, wie einige Autoren behaupten, vgl. MEDURI (2008b:138) und KERSENBOOM-STORY (2008:198). Er bezieht sich dabei auf den Aufsatz von CHARRY (2010:3ff.), welcher bereits 1806 den Begriff «Bharata Nateya» zur Beschreibung des südindischen Tanzes benutzt.

<sup>78</sup> O'SHEA (2007:32)

<sup>79</sup> Zu den publizierten Übersetzungen und entsprechenden Editionen des *Nāṭyaśāstra* und *Abhinayadarpana* s. o.

<sup>80</sup> Diese Entwicklung war nicht beschränkt auf die Sanskrit-Tanz-Literatur, sondern kann allgemein auf jede Sparte der Kunst übertragen werden, die die damalige indische Elite nutzte, um ihr nationalistisches Programm zu gestalten, s. SOLOMON (2009:17):

«Ironically it was only after the Orientalists had first championed Sanskrit literature and translated it into European languages that these Westernized Indian elites had turned to Sanskrit drama and revailed it as 'classical', as a part of their nationalist aspirations.»

<sup>81</sup> Dazu zählen Esther Sherman alias Ragini Devi (1893 – 1982), Ruth St. Denis (1879 – 1968) oder Russell

einen nachhaltigen Eindruck.<sup>82</sup>

Bharata Natyam war nun ein in der Antike verankerter Tanz mit mythisch-göttlichem Ursprung und verkörperte eine transzendente kosmische Weisheit. Diese neue Definition stellte jeglichen sozialen Kontext, in welchem diese Kunst bisher gestanden hatte, in den Hintergrund.<sup>83</sup> Bharata Natyam war nicht mehr die Tradition der *devadāsī* und *nattuvanār*, sondern wurde zum Bestandteil der klassischen indischen Sanskrit-Kultur und war Ausdrucksmittel einer übergeordneten ästhetischen Erfahrung. Dieses neue Bild des südindischen Tanzes entsprach nun auch den Ideen und Ansichten der Nativisten und Nationalisten und stellte sein Ansehen, das ihm durch die angeblichen Aktivitäten der *devadāsī* entglitten war, wieder her.<sup>84</sup> Das neu lancierte «Bharata Natyam» wurde zur neuen Leidenschaft der städtischen brahmanischen Elite. Tanzen war wieder eine ehrbare Tätigkeit und etablierte sich als Mode-Erscheinung innerhalb der indischen Elite, die ihre Töchter eifrig in die neu entstandenen privaten Tanzschulen schickte.<sup>85</sup> Die Etablierung des Bharata Natyam in einer mehrheitlich elitären Gesellschaftsschicht hatte eine brahmanische und damit ehrbare Tänzerinnen-Klasse hervorgerufen. Die berühmteste unter ihnen war Rukmini Devi Arundale (Ta.: உருக்மிணி தேவி அருண்டேல், 1904 – 1986)<sup>86</sup>, die 1935 als erste Brahmanin Bharata Natyam auf der Bühne präsentierte<sup>87</sup>. Sie demonstrierte eine geradezu rebellische Loslösung von der Gemeinschaft und den Bräuchen der *devadāsī* und der *nattuvanār* und bildete gezielt eine neue Klasse von Tänzerinnen und Lehrmeistern aus:

«One great new thing that has come as a result of these difficulties is the complete separation of our work form [!] the traditional dance teachers. [...] I am happy [...] I was

---

Meriwether Hughes alias La Meri (1899 – 1988), wobei die Ergebnisse ihrer Kreationen manchmal eher in der Tradition des europäischen Kunst-Orientalismus (ethnic dance) als indischer Tradition anzusiedeln sind. Dennoch bekräftigt COORLAWALA (1992:123), dass der Einfluss dieser westlichen Interpretinnen auf den weiteren Verlauf des indischen Tanzes weit höher einzustufen ist, als bisher angenommen, denn die Aufführungen von Ruth St. Denis in Indien «rekindled interest and pride in India's now flourishing dance forms.» Vor allem in der Säkularisierung des Tanzes waren diese westlich inszenierten Präsentationen von Bedeutung, da sie demonstrierten «that a socially undesirable ritual could be presented on a public stage as a form of art [...]», s. COORLAWALA (1992:142).

<sup>82</sup> Auch indische Künstler experimentierten mit dem indischen Tanz und präsentierten sich im Westen, die berühmtesten darunter sind Uday Shankar (Bn.: উদয় শঙ্কর, 1900 – 1977) oder Ram Gopal (Kn.: ಬಿಸ್ವನೋ ರಾಮ ಗೋಪಾಲ್, 1912 – 2003), s. GARGI (1960:114ff.). Dieses internationale Interesse war der Beginn der Globalisierung des Bharata Natyams, die einige Jahrzehnte später ihren Höhepunkt erreichte. VATSYAYAN (1968:85) nennt es gar den Beginn des «Indian Modern Dance». Ausführlicher dazu s. u.

<sup>83</sup> Vgl. MEDURI (2001:106) und SONEJI (2010b:xxv).

<sup>84</sup> S. MEDURI (2001:106f.).

<sup>85</sup> Vgl. SONEJI (2010b:xxvi) und AYYANGAR (1993:282).

<sup>86</sup> Zu Rukmini Devis Biografie s. SARADA (1985).

<sup>87</sup> SATHYANARAYANA (1990:43) behauptet ohne Nachweis, dass es in Mysore (Karnataka) bereits während der Regentschaft von Kṛṣṇarāja Wodeyar III (1794 – 1868) Versuche gab, Töchter von brahmanischen Familien Tanz zu lehren. Federführend dabei soll der Tanzleiter Mūgūru Amṛtappa (n.d.) gewesen sein, der aufgrund seiner liberalen Ansichten aus seiner Kaste ausgestossen worden sein soll, s. SATHYANARAYANA (ebd.):

«But his stance won the approval of the king and he was even permitted to collect a penal fee from those who had boycotted him and was readmitted into the caste. This was an important breakthrough; enlightened sections of the society, including several brāhmaṇa families, were taught dance by nattuvans and devadāsīs; [...]»

able to prove that we could do without them.»<sup>88</sup>

Der Widerstand gegen diesen Anspruch blieb nicht aus. Tanz, so die Antwort, konnte und sollte nicht von «gewöhnlichen» Frauen ausgeübt und «amateurisiert» werden.<sup>89</sup> Doch die Bewegung, die durch Rukmini Devi Arundale und das internationale Interesse am südindischen Tanz losgetreten wurde, konnte nicht mehr aufgehalten werden. Das Paradoxon des modernen klassischen indischen Tanzes war geboren: Bharata Natyam war als abhinavierte, brahmanisierte und romantisierte Kunstform (im Sinne der Idealisierung der Vergangenheit) neu interpretiert worden und erstickte mit seiner Wiedergeburt seine eigenen Wurzeln, nämlich seine ursprüngliche Tradition. Das neue Bharata Natyam tauschte das traditionelle Setting, die Bräuche der *devadāsī* und die Akteure vollständig aus. Man entwarf ihn als im indischen Altertum basierte, zeitlose Tradition, die von einer Gruppe neuer Experten entdeckt und von «klassischen» Tänzerinnen in westlich-intellektueller Weise inszeniert wurde.<sup>90</sup> Daraus ergaben sich neue Voraussetzungen für Lehre und Repertoire. Die Lehre fand nicht mehr im traditionellen Setting unter Tanzlehrmeistern oder *nattuvanār* statt. Ihre Autorität, die bis anhin entscheidend für die Laufbahn, das Repertoire und die Choreographien der jeweiligen Tänzerin war<sup>91</sup>, war mit der Auflösung des traditionellen Lehrer-Schüler-Gefüges untergraben worden.<sup>92</sup> Privat geführte Tanzschulen öffneten ihre Tore und gaben gegen Bezahlung Tanzunterricht. Der Schüler wurde zum Konsumenten und die Tänzerinnen waren die neuen Lehrmeisterinnen.<sup>93</sup> Das traditionelle Tanzrepertoire wurde mit Elementen aus anderen Tanzstilen angereichert. Auch hier war es Rukmini Devi Arundale, die mit der Einführung von Tanztheatern wie dem *kuravañci*-Schauspiel (Ta.: குறவஞ்சி) oder Choreographien von Sanskrit-Werken wie dem *Rāmāyaṇa* die Möglichkeiten im Bharata Natyam, das bis dahin eine klassische Solo-Kunstform war, erweiterte. Die schauspielerischen Mittel, die das Bharata Natyam bot, erlaubte den Choreographen Erzählungen aus Epen oder den Purāṇas aufzunehmen und fügten dem indischen Tanz die Eigenschaft als «Episoden-Tanz» zu.<sup>94</sup> Um die Achtung und Akzeptanz in der Gesellschaft für den indischen Tanz neu aufzubauen, wurde die Vergangenheit der *devadāsī*-Prostitution verherrlicht und gleichzeitig distanzierte man sich vom sozialhistorischen Ursprung des Bharata Natyam.

<sup>88</sup> Rukmini Devi Arundale, zitiert in ALLEN (2010:207)

<sup>89</sup> So schreibt RAGHAVAN unter seinem Pseudonym BHAVA RAGA TALA (2010:187) in einem Aufsatz von 1933: «[...] pure art for art's sake and pursued to perfection, is not the realm of family women [...] they have not the time and other facilities for it.»

<sup>90</sup> S. KERSENBOOM-STORY (2008:198).

<sup>91</sup> S. LYNTON (1995:26).

<sup>92</sup> Beispielhaft für diese Veränderung ist Rukmini Devi Arundales eigene Biografie. Über ihre Entscheidung, gegen den Willen ihres Tanzlehrmeisters Meenakshi Sundaram Pillai (Ta.: மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை, 1869 – 1954, Urur-Enkel von Poṇṇayya des Tanjore-Quartetts), ihre erste Bühnendarbietung durchzuführen, schreibt ALLEN (2010:209):

«This would have been unthinkable in the traditional teacher-student relationship, in which the teacher determines the date of the student's arangerram [!] (premiere performance). It was also a traditional practice for a nattuvanar to receive handsome gifts [...] – a custom which Rukmini Devi did not follow. Such conflicts are illustrative of the inherent clash of cultures that occurred when a student came to the practice from outside the hereditary community [...].»

<sup>93</sup> Vgl. O'SHEA (2007:27).

<sup>94</sup> S. SONEJI (2010b:xxx).



Insofern kann man von einer Pseudo-Renaissance sprechen, welche im Fall von Rukmini Devi Arundale dazu benutzt wurde, die Tradition des Tanzes nach ihren Vorstellungen zu formen. Die moderne Bharata-Natyam-Tänzerin war eine Tanzhistorikerin – eine Künstlerin, die gleichzeitig die Tradition verkörperte, erklärte und darstellte. MEDURI erklärt dies in ihrem Aufsatz *Temple stage as historical allegory*:

«By speaking verbal historiography of Bharatanatyam and performing the devadasi dance simultaneously on her north India tour, Rukmini Devi staged herself as something ‚other‘. Spectators recognized immediately that she was not a traditional devadasi dancer as she was quoting her dance performatively. They also recognized that she was not a Sanskrit scholar or historian, yet she spoke like one. [...] it is here in this ‚not-not‘ of double negativity that Rukmini Devi emerged under a new discursive category, which I encapsulate as dancer-historian.»<sup>95</sup>

Symbole wie die Ikonographie des tanzenden Gottes Naṭarāja, oder Instanzen wie die des Lehrmeisters (*guru*) wurden gezielt inszeniert, um die Historisierung des Tanzes sichtbar zu machen.<sup>96</sup> Die Tänzerin war nicht mehr nur ein Mittel der Darstellung, sie interpretierte die Inhalte, verbalisierte das Dargestellte und allegorisierte dasselbe mit den Symbolen, die die entsprechende Literatur dazu lieferte. Die Betonung der universellen ästhetischen Erfahrung im und durch den Tanz und das neue Verständnis von Kreativität, mit welcher die Tradition mit neuen Choreographien angereichert wurde, warf gerade unter den verbleibenden traditionellen *devadāsī* kritische Fragen auf. Allen voran die bekannteste und letzte grosse *devadāsī* des 20. Jh., T. Balasaraswati (Ta.: தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி, 1918 – 1984), die die Umgestaltung des indischen Tanzes öffentlich in Frage stellte.<sup>97</sup> Als eine der letzten aktiven *devadāsī*, die die Zeit des Umbruchs überbrückte, hielt sie sich auch während der Modernisierung des Bharata Natyam an die traditionellen Vorgaben der Thanjavur-Ära und betonte die tamilischen Wurzeln.<sup>98</sup> Die zwei sich gegenüberstehenden Sichtweisen, Bharata Natyam als Abbild des Göttlichen vs. Bharata Natyam als Abbild des Menschlichen, führten in den Folgejahrzehnten zu einer Diskussion über das «richtige» Bharata Natyam<sup>99</sup> und es

---

<sup>95</sup> MEDURI (2008b:148f.)

<sup>96</sup> S.MEDURI (2008b:142ff.).

<sup>97</sup> Vgl. MEDURI (2008b:150f.) und O'SHEA (1998:48 und 2007:40ff.).

<sup>98</sup> S. O'SHEA (2007:72); Ausführlicher zur Bedeutung der regionalen tamilischen Nationalisten-Bewegung, bzw. der daraus resultierenden Nord-Süd-Debatte, und den Problematiken der lokalen kulturellen Identität der Tamilen im nationalistischen Kontext s. O'SHEA (2007:73ff.).

<sup>99</sup> Gerade die Jahre vor und nach dem Anti-Devadasi-Act von Madras 1947 sind gekennzeichnet von der Diskussion, um das «richtige» Bharata Natyam, um die «echte» Tänzerin und um die neuen Werte des indischen Tanzes. Beispielhaft wird das sichtbar in entsprechenden Publikationen. RAGHAVAN (2010), ein Traditionalist, sprach sich klar gegen die Brahmanisierung der Kunst aus. In dieser Haltung widerspiegelte sich seine enge Freundschaft mit der letzten aktiven *devadāsī*, T. Balasaraswati, welche diesen Entwicklungen des Tanzes ebenfalls kritisch gegenüberstand. RAGHAVAN institutionalisierte seine Überzeugungen, indem er 1974 das Dr. V. Raghavan Centre for Performing Arts gründete und sich der Förderung des klassischen Tanzes Bharata Natyam, der Forschung und Erhaltung von Sanskrit-Schauspielen und um die Kontinuität des künstlerischen Erbes T. Balasaraswatis widmete, s. <http://www.drVRaghavanCentre.com/trust-aims&objectives.html> – Zuletzt geprüft am 3.8.2015. Weniger Traditionalist, dafür umso stärker dem abhnavistischen Trend des modernen Bharata Natyam verpflichtet, war SATHYANARAYANA, der in seiner Studie zum Bharata Natyam (1969) ein Selbstbild des Tanzes im Sinne einer brahmanisierten Kunst abgibt. Als Indologe

entwickelten sich eine Vielzahl unterschiedlicher Interpretationsstile derselben Tanzkunst.<sup>100</sup> Unabhängig von diesen Diskussionen hatte sich das Bharata Natyam von einer illegalen regionalen Tanz-Praxis zur prestigeträchtigen, Indien-weiten Bühnenkunst der gehobenen Mittelklasse gewandelt. Die neue vielsprachige Gemeinschaft umfasste nicht nur die urbanen Tänzerinnen, Lehrmeister, ehemalige *devadāsī* und Musiker, sondern auch Tanz-Anthropologen, Tanzkritiker, Theosophen, Kostümschneider, Juweliere, Bühnentechniker und viele andere Spezialisten des Dienstleistungssektors.<sup>101</sup> Mit dem modernen Bharata Natyam war faktisch eine Berufsklasse geschaffen worden, die eine gemeinsame Kulturaktivität verfolgte: die Bharata-Natyam-Inszenierung. Institute, allen voran das von Rukmini Devi Arundale 1936 gegründete Kalakshetra (Ta.: கலாக்கேத்திரம்)<sup>102</sup>, bildeten brahmanische Tanzbegleiter aus, liessen Schüler aus allen Gesellschaftsschichten von karnatischen Musikern unterrichten<sup>103</sup> und produzierten Aufführungen ihrer eigenen Inszenierungen. Diese Veränderung verfolgte zwei Absichten. Traditionelle Rollen, wie die Aufgaben eines Tanzlehrmeisters, der traditionell sowohl die Tanzstücke choreographierte als auch auf der Bühne die Tänzerin begleitete, wurden in separate Tätigkeiten aufgeteilt, die von unterschiedlichen Spezialisten ausgeführt werden konnten. Durch die De-Kontextualisierung der Performance veränderte sich die Rolle der Bühnenautorität. Die Aufführung war keine vom *nattuvanār* sondern von der Tänzerin geführte Performance.<sup>104</sup> Die Tänzerin erschien als Proxy-*devadāsī*<sup>105</sup>, zwar optisch den traditionellen Tempeltänzerinnen nachempfunden, aber mit einem sichtlich modernisierten Aussehen.<sup>106</sup> Die Erfindung einer zeitgenössischen Tempeltänzerin war sinnbildlich für die Veränderungen im sozialen und ästhetischen Aufbau der modernen Bharata-Natyam-Inszenierung.<sup>107</sup> Die Inszenierung von Bharata Natyam entwickelte sich damit zum

---

aus Karnataka galt sein Interesse speziell dem Tanz und seiner Entwicklung in Karnataka, s. SATHYANARAYANA (1990).

<sup>100</sup> Ausführlich dazu s. O'SHEA (1998:54ff und 2007:58ff.); Beispielhaft für die unterschiedlichen Tanzstile ist die Interpretation von *śṛṅgāra* (Liebe) im Schauspiel. Viele brahmanische Tänzerinnen empfanden die Darstellung von Liebe in den Darbietungen der *devadāsī* als zu sinnlich oder vulgär und stellten sie stattdessen als religiös-motivierte Hingabe (*bhakti*) dar. MEDURI (2001:109) betrachtet solche Entwicklungen als problematisch, denn sie haben dem Tanz eine brahmanische Befangenheit einverleibt, die eigentlich die ideologisch-philosophische Voreingenommenheit dieser Gesellschaftsklasse darstellte und nichts mit der Kunst zu tun hatte. Es gab Versuche, diesen sinnlichen Aspekt des Tanzes wiederaufzunehmen. Eine solche Exponentin ist die Tänzerin Padma Subrahmanyam, die dem schauspielerischen Aspekt des Bharata Natyam in einem «back-to-the-roots»-Anspruch eine erotische Komponente verlieh.

<sup>101</sup> S. MEDURI (2008b:149).

<sup>102</sup> Kalakshetra ist eine Schule für Bharata Natyam, karnatische Musik und weitere Künste in Chennai, die von Rukmini Devi Arundale 1936 gegründet und aufgebaut wurde. S. <http://www.kalakshetra.in/> – Zuletzt geprüft am 4.7.2016

<sup>103</sup> Rukmini Devi Arundale engagierte z.B. gestandene karnatische Musiker wie M. K. Vasudevachar (Kn.: ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್, 1865 – 1961) und Tiger Varadachariar (Ta.: தைகர் வரதர், 1876 – 1950) als Mentoren, Komponisten und Lehrer, vgl. RAJAGOPALAN (1990:403, 399).

<sup>104</sup> S. ALLEN (2010:209f.).

<sup>105</sup> MEDURI (2008b:138) verwendet diesen Begriff in Bezug auf Rukmini Devi Arundale. Ich erweitere die Bezugnahme auf alle Tänzerinnen des Bharata-Natyam-Revivals, da Rukmini Devis Vorgabe innert kürzester Zeit zum Vorbild für die moderne Bharata-Natyam-Tänzerin schlechthin wurde. Ausführlicher dazu s. u.

<sup>106</sup> Zu diesem neuen Erscheinungsbild gehört ein neu konzipiertes Kostüm, welches mit dem traditionellen Schmuck der Tempeltänzerinnen kombiniert wurde. Ausführlicher dazu s. im Anhang unter „Inszenierung im Tanz“.

<sup>107</sup> S. MEDURI (2008b:139).

Flaggschiff der klassisch-traditionellen Performance: Sie war ein historisiertes Konstrukt, bestehend aus einer Symbiose von westlicher Performance-Kultur<sup>108</sup> und indischem Traditionsbewusstsein.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Hierzu zählen, neben der Kostümierung der Protagonisten, auch die neue Platzierung des Begleitensembles, welches fortan und bis heute seitlich auf der Bühne auf dem Boden sitzt, anstatt stehend hinter der Tänzerin herzugehen, sowie der Einsatz von moderner Bühnentechnik und Bühnenbildern, s. MEDURI (2008b:140ff.) und LYNTON (1995:26).

<sup>109</sup> Dies zeigt sich deutlich an Aussagen von Rukmini Devi Arundale selbst. In einer Retrospektive auf ihre eigene Arbeit negierte sie, je den Anspruch gehabt zu haben, den indischen klassischen Tanz zu modernisieren und bestand darauf, im Interesse und Geist der Schriften und der Tradition gehandelt zu haben, s. MEDURI (2008b:139).

## 2.6. *Bharata-Natyam-Inszenierung und -Performance seit 1950*

In der Diskussion über die Entwicklung der Performance und Rezeption von Bharata Natyam in den letzten 70 Jahren muss zwischen der Inszenierung des Bharata Natyam und der Bedeutung, die dieser Inszenierung beigemessen wird, unterschieden werden. Beide Aspekte haben in der kurzen Zeit zwischen 1900 und 1950 eine grundlegende Veränderung erfahren. Die heutige Inszenierung des indischen Tanzes wirft die Frage nach den Einflüssen auf, die dazu führten, aus dem ehemaligen Tempeltanz eine Bühnenkunst nach westlichen Standards zu formen. Dazu gehört die Aufarbeitung der Rezeption von Ruth St. Denis (1879 – 1968) oder Anna Pavlova (Ru.: Анна Павловна [Матвеевна] Павлова, 1881 – 1931), welche als erste westliche Tänzerinnen indischen Tanz in ihre Inszenierungen integrierten oder ihn imitierten.<sup>110</sup> Diese Interpretationen wirkten sich auf die Rezeption in beide Richtungen aus, sowohl auf die Wahrnehmung des indischen Tanzes im Westen, als auch auf die Wahrnehmung der eigenen Tanztradition der Inder in Indien. Es ist nicht unterscheidbar, welcher Einfluss hierbei stärker wirkte, wie COORLAWALA (1992) treffend beschreibt:

«Say that Indian dance is an image reflected in two mirrors opposite each other - the 'East' and 'West.' As the image multiplies into many variations of itself, it becomes impossible to determine which mirror it is in. When one image exclusively is selected, it usually reflects the perspective and image of the one who is looking. In a series of expanding repercussions and dialogues between India and the 'West' each exchange modifies and influences the following one.»<sup>111</sup>

Bis Anfang des 20. Jh. begrenzte sich die Rezeption von Indien im westlichen Tanz auf die Darstellung der Exotik, der Farbenpracht und dramatischer Geschichten. Ruth St. Denis brachte die neue Komponente der Mystik und der Anmut in ihre Interpretationen hinein. COORLAWALA argumentiert, dass St. Denis, obwohl sie eine fiktive und westlich interpretierte Form indischen Tanzes inszenierte, dem indischen Publikum zu einer ganz neuen Perspektive auf ihren eigenen Tanz verhalf: «[...] this dance was an integrated part of life and rituals of the performers, and like many of the traditional forms, it was not perceived as art fit for cultural presentation.»<sup>112</sup> St. Denis hatte zwar keine direkten indischen Protégés, aber sie eröffnete neue performative Perspektiven für den indischen Tanz. Die russische Ballettkünstlerin Pavlova hingegen hatte auf zwei grosse Tanz-Persönlichkeiten des indischen Tanz-Revivals direkten Einfluss: Uday Shankar (Bn.: উদয় শঙ্কর, 1900 – 1977) und Rukmini Devi Arundale. Laut COORLAWALA sprach Pavlova das indische Publikum vor allem aufgrund der abhinavistischen Ideale in ihren westlichen Inszenierungen<sup>113</sup> an:

---

<sup>110</sup> Die Faszination indischer Themen im westlichen Tanz kann bis ins 17. Jh. zurückverfolgt werden, s. WARREN (2006). Die anfangs Kostüm-orientierten Ballett-Inszenierungen entsprangen weitgehend der Fantasie der westlichen Choreographen und Kostümbildner und hatten kaum einen Bezug zu Indien, s. WARREN (2006:99ff.).

<sup>111</sup> COORLAWALA (1992:147)

<sup>112</sup> COORLAWALA (1992:129)

<sup>113</sup> Pavlova tanzte auch indische Inszenierungen. Zusammen mit Uday Shankar kreierte Pavlova verschiede-

«She brought to India the ethereal impact of her Dying Swan, which corresponded with the spiritual image that Indian reconstructionists were claiming for their own art forms.»<sup>114</sup>

Zweifellos demonstrierten solche Inszenierungen neue Möglichkeiten von Kunst-Präsentation und wurden von Rukmini Devi Arundale und ihren Zeitgenossinnen genutzt, um die Inszenierung des «neuen» Bharata Natyam zu gestalten. Nach St. Denis und Pavlova folgte eine Generation westlicher Tänzerinnen, welche immer mehr «authentische» Elemente des indischen Tanzes in den Westen brachten.<sup>115</sup> Russell Meriwether Hughes alias La Meri (1899 – 1988) und Christine Klein alias Malavika (n.d.) gehörten zu den ersten, die Bharata Natyam von Grund auf unter indischen Lehrmeister erlernten und in Amerika und Europa präsentierten.<sup>116</sup> Die Folgen dieser Zusammenarbeit zwischen Ost und West erzeugte auf beiden Seiten ein wachsendes Bedürfnis nach Authentizität. Die ersten indischen Tanz-Pionierinnen traten auf westlichen Bühnen auf, wie Balasaraswati, Mrinalini Sarabhai (Ml.: മിനാളിനി സാരാഭായി, 1918 – 2016) und andere, was nachhaltigen Einfluss darauf hatte, welche Bedeutung man der Tanzkunst auferlegte:

«Audiences abroad consistently expect to see an ancient (read 'beyond criticism'), timeless (read 'unchanging'), mysterious (read 'incomprehensible'), spiritual, beautiful, ecstatic, complex art form. Even now, the dances that India exports to the West are selected (by both Western and Indian impresarios) as they correspond to Western concepts of what Indian dance should be. In India, this process is legitimized by its rewards: performances abroad, acclaim, and a sense of self defined against the Western 'other.' Dancers acclaimed outside India return to a new level of acceptance and respect for their art within India, where dance is perceived as epitomizing the highest values of Indian culture. The accrued acclaim from international exposures provides dignity to the sense of self of a battered nation emerging from centuries of economic and cultural exploitation.»<sup>117</sup>

Der indische Staat erkannte die Bedeutung dieser Entwicklung, reagierte entsprechend und richtete in den 1950er Jahren nationale Akademien ein, welche das Patronat der darstellenden Künste übernehmen sollten.<sup>118</sup> Die Sangeet Natak Akademi (Hi.: संगीत नाटक अकादेमी, *saṅgīt nāṭak akādemī*) die nationale Akademie für Tanz, Musik und Theater, ist eine solche Institution und wurde 1952 zur Unterstützung, Förderung und Regulierung der indischen Künste gegründet.<sup>119</sup> 1958 fand in Neu Delhi die erste nationale Tanz-Konferenz Indiens

---

ne Fusion-Produktionen mit Elementen aus Ballett und indischem Tanz, bis dieser mit seiner eigenen indischen Tanztruppe in Europa und Amerika grosse Erfolge feierte.

<sup>114</sup> S. COORLAWALA (1992:143).

<sup>115</sup> Für eine ausführliche Darstellung s. WARREN (2006:108ff.).

<sup>116</sup> S. WARREN (2006:109); La Meri adaptierte 1944 das Ballett Schwanensee (Ru.: Лебединое Озеро), nannte das Stück «Hamsarani» (Hi.: हंसराणी) und nutzte Elemente aus dem indischem Tanz. 1946 choreographierte sie Bharata-Natyam-Tänze zu Bach-Musik, s. COHEN (1998[4]:355).

<sup>117</sup> COORLAWALA (1992:147f.).

<sup>118</sup> S. MEDURI (2008b:150).

<sup>119</sup> Die Sangeet Natak Akademi vergibt nationale Preise an herausragende Künstler, verleiht Stipendien an

statt. MEDURI sieht in den Beiträgen rund um diese Konferenz

«[...] an epistemic rupture in the practice history of Bharatanatyam because the dance was abstracted from the socio-cultural history in which it had been constituted, dehistoricized and reified into an ahistorical aesthetic representation. It was then exported as a ‚national dance par excellence‘ in the cultural exchange programs that India established with the world in the 1960s.»<sup>120</sup>

In den 1960er Jahren subventionierte der Staat landesweit den Bau von Theaterbühnen im westlichen Stil. Doch auch in dieser Atmosphäre der offenen und beherzten Kunstförderung wurde die sozialhistorische Vergangenheit des klassischen indischen Tanzes weiterhin verschwiegen oder verfälscht.<sup>121</sup> KAPILA VATSYAYAN (Hi.: कपिला वात्स्यायन, 1928 –), Indiens wohl bekannteste Tänzerin und Tanzgelehrte der Neuzeit, publizierte in den 60er und 70er Jahren zwei staatlich gesponserte Bücher über den indischen Tanz, welche beide die sozialgeschichtlichen Hintergründe des Bharata Natyam im 20. Jh. ignorierten und ihn als den klassischen Tanz Indiens historisierten. PADMA SUBRAHMANYAM (Ta.: பத்மா சுப்ரமணியம், 1943 –), eine der berühmtesten Tänzerinnen und Tanzhistorikerinnen der 80er Jahre, hielt in einem Vortrag über Tempeltanz zum Verfall der *devadāsī* fest:

«The social status of the Devadasi was quite high to start with but later, the graph fell down miserably. [...] The downfall started from the time the Mohamadans' entered the political scene. [...] The main reason is the fact that dance which is a mode of worship for our religion has always been viewed as mere entertainment for pleasure by the Mussalmans.»<sup>122</sup>

Solche Aussagen stehen exemplarisch für das Selbstverständnis einer ganzen Generation von hochkastigen Bharata-Natyam-Künstlerinnen, die eine falsche Historisierung des Tanzes den «Indian point of view» nannten und damit das Ziel verfolgten, um es in SUBRAHMANYAMS Worten zu sagen, «das indische Selbstbewusstsein zu revitalisieren».<sup>123</sup> Im Westen wurde diese ideologisierende Sicht übernommen und ein Bild der hochentwickelten Bühnenkunst gezeichnet, die aufgrund der imperialistischen Fremdherrschaft niederging und nur dank der nationalen Befreiungsbewegung Indiens wieder auferstanden war.<sup>124</sup>

Ab den 1980er Jahren nahm die Globalisierung des Bharata Natyam sprunghaft zu. Dazu

---

junge Aspiranten, kümmert sich um den Fortbestand von Randgruppen aus der Volkskunst und fördert innovative Kunstprojekte. Sie kam in der Vergangenheit in die öffentliche Kritik aufgrund der fehlenden Transparenz bei der Verleihung von Preisen und Ehrentitel und sonstiger Korruptionsvorwürfe, s.

<http://indiatoday.intoday.in/story/leela-samson-quits-kalakshetra-after-pil-questions-continuance/1/187348.html> – Zuletzt geprüft am 11.5.2016. Seit 1965 gibt es auch das *Journal of Sangeet Natak Akademi*, in welchem Artikel zu verschiedenen Themen der performativen Künste Indiens publiziert werden.

<sup>120</sup> MEDURI (2008b:151)

<sup>121</sup> S. MEDURI (2008b:152 & 160 n. 28).

<sup>122</sup> SUBRAHMANYAM (2001?:26)

<sup>123</sup> S. SUBRAHMANYAM (2001?:58).

<sup>124</sup> S. REBLING (1982:11).

trugen einerseits die zahlreichen gebildeten, ins Ausland emigrierten Inder bei. Andererseits förderte der indische Staat die kulturellen Auslandsbeziehungen. Aufgrund seiner Popularität wurde der indische Tanz Bestandteil grossangelegter Kultur-Projekte zur Propagierung indischer Kultur. Dazu gehören z.B. die sogenannten India Festivals Abroad, die mithilfe des indischen Kulturministeriums<sup>125</sup> weltweit organisiert wurden. Tänzerinnen, die das Bild der Tanzhistorikerin verkörperten, folgten den Pionierinnen der 1960er und 70er Jahre und arbeiteten weiter daran, dem Bharata Natyam im Westen eine neue Identität, fern von Exotik und Orientalismus zu verschaffen. Die Idealisierung und De-Historisierung des Bharata Natyam wurde im Zuge dieser offensiven Popularisierung zum Standard.<sup>126</sup> Die traditionelle *devadāsī* war mittlerweile eine missverstandene Künstlerin, die nun, im liberalen und intellektuellen Umfeld, welches man dem klassischen indischen Tanz geschaffen hatte, rehabilitiert werden konnte. Man eröffnete unter anderem eine Art «back to the roots»-Debatte, in welcher die «Verwestlichung» der Performance-Kultur als ein koloniales Produkt angeprangert wurde.<sup>127</sup>

«In contrast – so the traditionalist claim – the modern Westernized culture of realistic, secular, and commercial urban performance disrupted and displaced indigenous theatrical traditions that had developed continuously for nearly two millenia.»<sup>128</sup>

Wie widersprüchlich diese Idee und die daraus resultierende Rückführung zur ursprünglichen Inszenierung ist, beantwortet BHARGAVA DHARWADKER gleich selbst:

«[...] the 'new' traditional theatre is a commodity for the same predominantly middle-class urban audience as other major forms of contemporary theatre. Its materials and conventions of representation are different; its locations and modes of consumption are not. It is simply a new kind of urban theatrical experience mediated by large-scale state patronage, and dependent on the institutions both of print and performance.»<sup>129</sup>

Eine der Folgen für den Tanz war, ihn wieder im Hindu-Tempel, dem Ort des Ursprungs des *sadīr*-Bharata-Natyam, als neue öffentlichkeitswirksame Veranstaltungsstätte zu inszenieren.<sup>130</sup> Es war die Geburtsstunde von Tempel-Tanz-Festivals wie dem Nāṭyāñjalī-Festival von Chidambaram, welches bis heute grosse Popularität genießt und Prestige besitzt. Tatsächlich entwickelte sich die Tanztechnik aber weiter in eine «theatralisierte» Darstellungsform, die es ihr ermöglichte, international Fuss zu fassen.<sup>131</sup>

---

<sup>125</sup> ICCR (Indian Council for Cultural Relations) wurde 1950 gegründet und widmet sich der Förderung und Stärkung der internationalen kulturellen Beziehungen mit Indien.

<sup>126</sup> S. GASTON (2005:39f.).

<sup>127</sup> Vgl. BHARGAVA DHARWADKER (2009:66ff).

<sup>128</sup> BHARGAVA DHARWADKER (2009:59)

<sup>129</sup> BHARGAVA DHARWADKER (2009:71)

<sup>130</sup> Federführend in dieser Rückführung war VATSYAYAN, s. MEDURI (2008b:153f.).

<sup>131</sup> Dazu gehören die Verfeinerung und Perfektionierung der geometrischen Linien in Tanzbewegungen, die Nutzung einer grösseren Tanzfläche, die Anwendung von Regietechniken in Gruppenchoreographien und angepasste Dramatik im Schauspiel. Sie alle sind direkte Folgen der Performance von Bharata Natyam in Theaterbühnen nach westlichem Vorbild. S. auch O'SHEA (2006:124).

Der langsame Widerstand begann in den 1990er Jahren, als eine neue Generation von kritischen Tänzerinnen sowohl innerhalb wie ausserhalb Indiens die Ideologie des klassischen indischen Tanzes zu hinterfragen begannen. Der dominante Rahmen von Nationalismus, Traditionalismus und Tanzhistorie, welcher das Bharata Natyam die vergangenen fünf Jahrzehnte eingegrenzt und definiert hatte, wurde nicht mehr kritiklos akzeptiert. Es wurden Fragen nach Sinn und Ziel des allegorisierten Bharata Natyam laut. Eine dieser kritischen Stimmen ist AVANTHI MEDURI (n.d.), Dozentin in Performance Studies und ausgebildete und aktive Bharata-Natyam-Künstlerin. MEDURI ist nur aufgrund ihrer Herkunft aus einem modern-traditionellen, brahmanischen, südindischen Haushalt und der Sozialisierung in der Bharata-Natyam-Ideologie voll verständlich. MEDURI betrachtet das moderne Bharata Natyam und seine Anforderungen, die es an die moderne traditionelle Tänzerin stellt, sowohl kritisch als auch historisch.<sup>132</sup> In ihrer Einschätzung der traditionellen *devadāsī* entgeht sie dennoch nicht der verbreiteten Romantisierung. An die Stelle der traditionell brahmanischen Verurteilung der *devadāsī* setzt sie ein Bild der *devadāsī* als Ur-Feministinnen Indiens. Der entideologisierende Trend, den MEDURI verfolgt, ist eine allgemeine Tendenz, die in der neuzeitlichen Bearbeitung der Bharata-Natyam-Performance beobachtet werden kann. Hierzu gehört der Religionswissenschaftler DAVESH SONEJI (n.d.), Mitbegründer und Leiter der Mangala-Initiative, einer NGO, die sich um die soziale Gerechtigkeit für die *devadāsī*-Nachfahren und andere traditionelle Performance-Gemeinschaften in Südindien einsetzt.<sup>133</sup> Die intellektuelle Aufarbeitung des Bharata-Natyam-Erbes wurde von Praktizierenden aufgenommen, die sich kreativ damit auseinandersetzten, dem allegorisierten Bharata Natyam zu entkommen, die sich von der Lähmung der Über-Idealisierung einer romantisierten Kunst frei machten und veraltete Ansichten über Kultur, Orient und Exotik abschüttelten.<sup>134</sup> Einen solchen Ansatz verfolgen Künstlerinnen wie Mrinalini Sarabhai<sup>135</sup>, Chandralekha (Mr.: चंद्रलेखा, 1928 – 2006)<sup>136</sup>, Shobhana Jeyasingh (Hi.: शोभना जयसिंह, 1957 – )<sup>137</sup> oder Lata Pada (Kn.: ಲತಾ ಪಾಡ, 1947 – )<sup>138</sup>, die die Grundlagen des Bharata Natyam benutzen, um post-

---

<sup>132</sup> Um Entwicklungen des säkularisierten indischen Bühnentanzes exakter zu fassen, widmete sie sich später Rukmini Devi Arundale und deren Institution Kalakshetra. Dabei verlor sie den Blick für die Beschränkheiten Rukminis und tendiert dazu, diese Varietät des Bharata Natyam zu verabsolutieren.

<sup>133</sup> SONEJI weist durch seine sozio-ethnologische Aufarbeitung der Bharata-Natyam-Performance-Historie auf die noch bestehenden *devadāsī*-Gemeinschaften hin und unterstützt das Bewusstwerden der tatsächlichen Geschichte des Bharata Natyam als eine nicht einlinige Entwicklung.

<sup>134</sup> S. JEYASINGH (1997:31ff.).

<sup>135</sup> Zu Mrinalini Sarabhais Kreationen s. SARABHAI (1986).

<sup>136</sup> S. KATRAK (2011:42ff.) und BHARUCHA (1995).

<sup>137</sup> Ausführlicher über Shobhana Jeyasingh's Werke s. O'SHEA (2007:65ff.).

<sup>138</sup> Lata Padas Inszenierung «Revealed by Fire», s. <https://www.youtube.com/watch?v=nkEWZvx7cw> – Zuletzt geprüft am 5.7.2016, ist beispielhaft für den sogenannten «Modern Bharata Natyam», in Anlehnung an das Modern Ballett.



moderne, säkulare Choreographien ausserhalb des traditionellen Repertoires zu kreieren.<sup>139</sup> Der Grossteil dieser innovativen Arbeit im Bharata Natyam findet ausserhalb des indischen Subkontinents statt.<sup>140</sup> Es wäre wohl nicht gewagt zu behaupten, dass die Weiterentwicklung des Bharata Natyams im 21. Jh. eine globale Angelegenheit der in der Diaspora akkulturierten Ausland-Indierinnen ist. Die neue Generation von Bharata-Natyam-Künstlerinnen kommt aus immigrierten Gemeinschaften. Sie sind kritischer, haben aber auch ein ganz neues und anderes Selbstbewusstsein als noch die älteren Tänzerinnen-Generationen.<sup>141</sup> Das Selbstbild dieser Generation ist nicht mehr geprägt von postkolonialem Nationalismus oder einer pro-westlichen Intellektualität, sondern in erster Linie von Individualismus. Die moderne Performance von Bharata Natyam als «cultural occupation»<sup>142</sup> begrenzt sich weder auf eine Tänzerin aus einem bestimmten Milieu oder einer bestimmten Herkunft, noch auf inhaltliche Themen oder eine zwingende Anbindung an eine Religion oder Tradition.<sup>143</sup> In diesem Zusammenhang stellt sich eine neue Frage: Wie geht man mit einer derart heterogenen Kunst-Interpretation und ihren multi-kulturellen Repräsentantinnen um?<sup>144</sup> Die moderne Bharata-Natyam-Performerin identifiziert sich mit der globalen Tanzkultur und will diese mitgestalten – und ein Stück weit mit ihr verschmelzen. Diese Prozesse haben mit anderen Schwierigkeiten zu kämpfen als nur mit den normativen Grenzen der Tradition. Wie PIL-LAI (2002) in ihrer Momentaufnahme des «Contemporary Bharatanatyam» skizziert, ist das globale Bharata Natyam in seiner Produktivität gebunden an die Herausforderungen der Privatwirtschaft und gleichzeitig Mittel zur Selbstidentifikation und zur Erhaltung der kulturellen Identität der indischen Diaspora.<sup>145</sup> Bharata Natyam ist so zum Spielfeld von einerseits gut vernetzten und wohlhabenden Tänzerinnen und andererseits für die indischen Gemeinschaften in Europa und Nord- und Mittel-Amerika<sup>146</sup> und deren Amateur-Praxis geworden. In diesem Kontext ist Bharata Natyam nicht mehr Ziel sondern Zweck:

«Parents encourage their daughters to study bharata natyam in the hopes of their performing an arangetram, or solo debut. The arangetram, for many young women, marks their entry into a middle-class diasporic Indian community rather than into the performance milieu, often terminating a period of dance study instead of inaugurating a

<sup>139</sup> O'SHEA (2007:3) behauptet, dass die Werke solcher Künstlerinnen bewirkten, dass Bharata Natyam aus seiner Marginalisierung als exotische Tanzform ausbrechen und sich innerhalb der westlichen zeitgenössischen Performance einreihen konnte. Ausführlicher zu zeitgenössischem indischen Tanz s. KATRAK (2011).

<sup>140</sup> Studien dazu beschäftigen sich hauptsächlich mit den entsprechenden Entwicklungen in Grossbritannien, wie z. B. MEDURI (2008b).

<sup>141</sup> S. IYER (1997:1ff.).

<sup>142</sup> S. KUMAR (2011).

<sup>143</sup> S. BANERJEE (2014).

<sup>144</sup> O'SHEA (1998:51ff.) nennt dies die Frage nach Autorität und Authentizität.

<sup>145</sup> S. UNNI (2016:144).

<sup>146</sup> Obwohl die indische Diaspora auch in Südafrika, den karibischen Inseln und in Mauritius sehr ausgeprägt ist, s. NAIR (2002), KHAN (2002) und HARING (2002), gibt es kaum Studien zur Entwicklung von Bharata Natyam im Kontext dieser Gemeinschaften. Einige Beiträge zur indischen Tanzkultur wie Bollywood oder Bhangra in Südafrika sind vorhanden, s. Hawley, J. C. (2008): *India in Africa, Africa in India: Indian Ocean Cosmopolitanisms*. Bloomington : Indianapolis University Press, oder Blom Hansen, T. (2005): *In Search of the Diasporic Self: Bollywood in South Africa*. In: *Bollywood: Popular Indian Cinema Through A Transnational Lens*. Ed. by Dr. R. Kaur, A. J. Sinha. New Delhi : SAGE.

dance career.»<sup>147</sup>

Die Folge des so geschaffenen Bharata-Natyam-Booms hat eine neue Masse indischer Tänzerinnen geschaffen, die ein sowohl kulturelles als auch künstlerisches Dilemma zu bewältigen haben:

«This surplus, in turn, puts pressure on dancers to differentiate themselves from their peers through the authorship of original works, while the importance of bharata natyam as a cultural emblem encourages performers to demonstrate their fidelity to the past.»<sup>148</sup>

Der daraus entstehende Wettbewerb hat trotz all der Entwicklungsmöglichkeiten auch seine Nachteile für die Kunst. Die Bandbreite der performativen Qualität, der technischen Kunstfertigkeit und Ideologie unterscheidet sich grundlegend vor allem aufgrund eines äusserst variablen Selbst-, Kunst- und Traditionsverständnisses der Tänzerinnen:

«The result is that many young dancers end up considering themselves as 'professional', and setting up their own classes when the level of rigour that would really merit that description is far from having been achieved.»<sup>149</sup>

Die Zukunfts-Perspektiven des Bharata Natyam abzuschätzen ist umso schwieriger, da vermieden werden sollte, in eine «naive Nostalgie der glorreichen Kunst einer Fantasievergangenheit»<sup>150</sup> zurück zu fallen. Das Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, bzw. die Diskussion darüber, was Bharata Natyam ist und was nicht, wird diesbezüglich das vermutlich Wichtigste bleiben, was Kritiker, Performer, Zuschauer und Akademiker auch in Zukunft beschäftigen wird.<sup>151</sup>

«This complex history has created a series of double binds in which dancers, instructors, writers, and viewers expect bharata natyam to be verifiably traditional yet creative, authentically Indian yet globally accessible, respectable yet commercially viable. The very pressures that inflect the form, however, also provide the opportunity for dancers to represent their own perspectives in choreographic practice. This in turn, allows for the self-fashioning of the dancer's identity as she addresses a global dance milieu. Bharata natyam is therefore both haunted and enabled by its own contentious history.»<sup>152</sup>

Zweifelsohne haben die Performance-Studies und die akademische Beschäftigung mit der

---

<sup>147</sup> O'SHEA (2007:3); Zur Thematik der Identitätsbildung durch das Tanztraining in der Diaspora s. auch GORRINGE (2005).

<sup>148</sup> O'SHEA (2007:55)

<sup>149</sup> GORRINGE (2005:99)

<sup>150</sup> PILLAI (2002:27)

<sup>151</sup> S. dazu auch LOPEZ Y ROYO (2004) die das Spannungsfeld zwischen Klassizismus und zeitgenössischem indischen Tanz im Kontext der britischen Diaspora aufzeigt.

<sup>152</sup> O'SHEA (2007:25); S. auch HUBEL (2014), die in diesem Zusammenhang betont «[...] this dance belongs as much to the girls and women in the South Asian diaspora, whatever their caste, class, or religion, as it does to Indians.», s. unter <http://www.museindia.com> – Zuletzt geprüft am 06.04.2017.

Bharata-Natyam-Performance dem klassischen indischen Tanz neue Wege der Selbstreflexion und neue Diskurs-Räume geschaffen.<sup>153</sup> Dennoch, oder möglicherweise gerade deswegen, scheint die intellektuelle Beschäftigung mit dem klassischen indischen Tanz in einer Sackgasse gefangen zu sein. Die Möglichkeiten für den indischen Tanz sich abseits des historischen und ideologischen Diskurses<sup>154</sup> weiterzuentwickeln, z.B. in Gebieten wie der Sportpsychologie, Tanzpädagogik oder mithilfe der Erforschung von verschiedenen Bewegungskonzepten, sind zum grössten Teil noch unangetastet.

---

<sup>153</sup> Die Bildung der Performance-Studies steht im Zusammenhang damit, die Kulturwissenschaften vom Euro- und Amerika-Zentrismus zu befreien. Die Formen des indischen Tanztheaters nehmen daher einen zentralen Platz in den Performance-Studies ein. Auch die kulturvergleichende Ethnologie hat sich mit der Performance von Bharata Natyam beschäftigt, s. SCHECHNER (1985).

<sup>154</sup> O'SHEA kann insofern zugestimmt werden, als dass der aktuelle Diskurs zu und über Bharata Natyam, welcher sich in den letzten Jahren stark im historischen und indologischen Kontext bewegt hat – s. SONEJI (2008, 2010, 2012), MEDURI (2001, 2005, 2008b), SUBRAMANIAN (2008, 2011), BAKHLE (2005) – das Bharata Natyam einerseits in die moderne Tanzforschung eingeführt hat, aber andererseits das Verfolgen neuer Ansätze hemmt.



### 3. Kapitel: Analyse

#### 3.1. Zum Text

Die Lieder von Purandaradāsa werden in den meisten Editionen nach formalen und inhaltlichen Kriterien kategorisiert. Eine erste Aufteilung findet nach Art der Lied-Gattung statt, also in *pada*, *suḷādi* oder *ugābhōga*.<sup>1</sup> Die *pada* werden weiter nach inhaltlichen Gesichtspunkten, z.B. nach der gepriesenen Gottheit oder nach biografischen Ereignissen, z.B. dem Besuch einer Pilgerstätte, eingeteilt. Zur Veranschaulichung wird hier die Einteilung von SKR's *purandara sāhitya darśana*<sup>2</sup> angeführt. Die 4 Bände beinhalten insgesamt 960 Liedtexte von Purandara. Alle Kompositionen sind thematisch eingeteilt nach Ursprungsursache bzw. Ursprungsort und thematischem Inhalt. Wie alle für diese Arbeit gesichteten Liedersammlungen, beinhaltet diese Ausgabe keine Stücke, die Purandaradāsa für den Unterricht karnatischer Musik komponiert hat.

#### **Band 1: *jīvana darśana* (Kn.: «Sicht des Lebens»)**

- bhāga 1*      *mahimādarśana* (Kn.: «Sicht der Persönlichkeiten»): Lieder über Heilige, Lehrer und/oder *haridāsa*, bzw. Lieder über Purandara von anderen Persönlichkeiten.
- bhāga 2*      *jīvana darśana* (Kn.: «Sicht des Lebens»): Lieder über Episoden aus seiner Legende
- bhāga 3*      *kṣētrasaṁdarśana* (Kn.: «Überblick zu den Pilgerorten»): Lieder mit eindeutigem Bezug zu Pilgerorten, die er besucht hat.

#### **Band 2: *adhyātma darśana* (Kn.: «Schau des höchsten Selbst»)**

- bhāga 1*      *dēvatā darśana* (Kn.: «Schau von Gottheiten»): Stotra, Stuti und Loblieder an verschiedene Gottheiten.
- bhāga 2*      *māhātmya darśana* (Kn.: «Ausdruck der Mächtigkeit»): Lieder über die verschiedenen Erscheinungen von Viṣṇu.
- bhāga 3*      *sādhana darśana* (Kn.: «Sicht auf die religiöse Praxis»): Lieder über die Abkehr von Weltlichem und über *bhakti*.

#### **Band 3: *samāja darśana* (Kn.: «Sicht auf die Gesellschaft»)**

- bhāga 1*      *vyaktinīti* (Kn.: «Moral des Einzelnen»): Lieder mit moralisch-ethischen Anweisungen oder Verherrlichung der religiösen Hindu-Praxis.
- bhāga 2*      *samāja cīrṁtana* (Kn.: «Das Nachdenken über die Gesellschaft»): Lieder über den gesellschaftlich-moralischen Zerfall.
- bhāga 3*      *manōbōdhe* (Kn.: «Die Erleuchtung des Herzens»): Lieder über den Sinn des Lebens.

<sup>1</sup> Zu den unterschiedlichen Liedarten, in welchen Purandara komponiert hat s. o. in «Stand der Forschung».

<sup>2</sup> Ausführlicher zu dieser Publikation s. u. unter «Quellen».

#### **Band 4: *kīrtana darśana* (Kn.: «Lobgesänge»)**

- bhāga 1*      *kṛṣṇalīle* (Kn.: «Kṛṣṇas Spiel»): Lieder über Kṛṣṇa, seine Mutter, die Hirtenmädchen und seine Flötenmusik.
- bhāga 2*      *suḷādiḡaḷu*: *suḷādi*-Kompositionen
- bhāga 3*      *uḡābhōḡaḡaḷu*: *uḡābhōḡa*-Kompositionen
- bhāga 4*      *saṁkīrṇa prakaraṇa* (Kn.: «Varia»): Lieder über verschiedene mythologische oder poetische Themen und verheissungsvolle Segnungs-Kompositionen (*maṁḡaḷa*).

Aus jeder Kategorie, die sich für eine abhinavistische Interpretation<sup>3</sup> von Bharata Natyam eignet, wurde in dieser Arbeit mindestens ein Lied ausgewählt. Die Kriterien zur Verwendbarkeit im klassischen indischen Tanz waren relevant, da nicht alle Stücke in einer entsprechenden Choreographie umsetzbar sind. Dazu gehören Lieder mit rein biografischem Inhalt und Lieder mit ausschliesslich abstraktem Inhalt. Bei der weiteren Auswahl wurde ein Kompromiss gesucht zwischen häufig getanzten Liedern und Liedern, die zwar nie oder kaum getanzt werden, aber inhaltlich sehr interessant sind. Besonderheiten, die die Lieder-Auswahl in dieser Arbeit von üblichen Auswahlkriterien unterscheiden, sind:

1. Es wurde ein Stück von Purandaradāsas Musiklehrstücken ausgewählt.
2. Es wurden bewusst einige Stücke ausgewählt, die nicht in allen Ausgaben erwähnt werden, die der Tradition nach aber Purandaradāsa zugeschrieben werden (z.B. *ninnarṁtha tarṁde*).
3. Es wurden einige Stücke mit dem gesamten Textumfang dargestellt, die in der Praxis häufig in einer verkürzten oder verfälschten Text-Version aufgeführt werden (z.B. *mellamellane*).

Das Spektrum der Themen, zu welchen Purandara Lieder komponierte, ist sehr breit. Dementsprechend bedarf es einer Gruppierung der Stücke, um die Bedeutung und Tiefe des Inhalts entsprechend zu interpretieren. Da die Auswahl der Lieder in dieser Arbeit den thematischen Reichtum von Purandaras Kompositionen übersichtlich widerspiegeln soll, sind sie in drei überschaubare und inhaltlich klar definierte thematische Gruppen eingeteilt:<sup>4</sup>

1. Lieder über und zu Göttern
  - a) *ḡajavadana bēḡuve* – Elefantengesichtiger, ich bete zu Dir!
  - b) *śrīḡaṇanātha* – Herrlicher Anführer von Śivas Gefolgschaft!
  - c) *bhāḡyada lakṣmī bārammā* – Göttin des Glücks, komm Mutter!
  - d) *āṛige vadhuvāde* – Wessen Braut bist Du?

<sup>3</sup> Abhinavistisch meint hier die Ideologie der Bedeutung und Wirkung des Bharata Natyam im Sinne des allegorisierten Kunstverständnisses, welches sich nach 1950 entwickelte. Mehr zum abhinavistischen Bharata Natyam s. o. unter «Zur Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung».

<sup>4</sup> Sowohl die Definition der drei Gruppen als auch die Kriterien zur Einteilung der Lieder in diese Gruppen deckt sich nicht zwingend mit ihrer Einteilung in den Texteditionen, die als Quellen dienen. Das Lied *kēḷanō hari tāḷanō* wird bei SKR z.B. unter den Liedern über Kṛṣṇa aufgeführt. In dieser Arbeit zählt es aufgrund der inhaltlichen Kritik zu den Liedern über Gesellschaft und Moral.

- e) *jaya jānakīkāṁṭa* – Sieg sei Jānakīs geliebtem Ehemann!
  - f) *pōgadirelo raṁga* – Bitte geh nicht, Raṁga!
  - g) *mellamellane baṁdane* – Langsam, sehr langsam gekommen ist er.
  - h) *vṛṁdāvanadoḷāḍuvanāre* – Wer ist der in Vrindavan Tanzende?
  - i) *ōḍi bāraiya vaikunṭhapati* – Eile herbei, verehrter Herr von Viṣṇus Himmel!
  - j) *jagaduddhārana* – Den Beschützer und Retter der Welt
  - k) *kaṁḍe nā gōvindana* – Ich sah Gōvinda.
  - l) *ī pariya sobagāva* – Solch einen allgegenwärtigen glücksverheissenden Herrn
2. Lieder zu Religiosität
- a) *ninnarṁtha taṁde* – Vater ist bei mir.
  - b) *dāsanna māḍikō* – Mach mich zu Deinem Diener!
3. Lieder über Gesellschaft und Moral
- a) *kāgada baṁdide* – Ein Brief ist gekommen!
  - b) *udaravairāgyavidu* – Es ist eine vorgebliche Entsagung.
  - c) *kēḷanō hari tāḷanō* – Hari hört und duldet nicht!

Die einzelnen Kategorien werden einführend zu den Lied-Übersetzungen inhaltlich eingeleitet und erläutert.

### 3.1.1. Quellen

Die Lieder von Purandaradāsa sind in ihrer möglichen Ursprungsform nicht eindeutig erschliessbar.<sup>5</sup> Die polystemmatische Herkunft der Purandara-Lieder wird wie folgt begründet:

1. Es ist nicht nachgewiesen, ob es zu den verschiedenen Kompositionen Purandaras jeweils eine einzige Urversion gibt. Es gilt hier zu bedenken, dass die Möglichkeit besteht, dass bereits der Autor ein Lied in mehreren Versionen in Umlauf gebracht haben kann.
2. Die Kompositionen von Purandara wurden erst nach seinem Tod gesammelt, dies auch in offenbar unsystematischer Weise. Es ist daher nicht feststellbar, welche Versionen eines Liedes vom Autor selbst stammen, und welche Versionen durch das spätere Kompilieren entstanden sind.
3. Der Kern dieser Arbeit befasst sich mit der Vergegenwärtigung einer mündlichen Tradition und legt damit ganz bewusst den Fokus auf die Lieder in ihrer gegenwärtigen überlieferten Form mit Einbezug ihrer Varianten. Die Suche nach einer Kompositions-Urform ist weder Bestandteil dieser Untersuchung noch zur Erschliessung der behandelten Lieder notwendig.

Die Varianten in der Überlieferung von Purandara, wie obige Punkte darstellen, stellen einen Teil der Tradition dar, der mitgewachsen ist. Sie werden daher nicht als Makel derselben angesehen, sondern sind als Wesensteil der Überlieferung zu verstehen. Unterschiede zwischen Lied-Versionen sind ein gleichwertiger Untersuchungsgegenstand wie alle anderen Aspekte der Lied-Analyse.<sup>6</sup> Es ist daher ein Anliegen dieser Untersuchung, die Ursachen, die solche Varianten hervorrufen, zu erläutern, damit die unterschiedlichen Textversionen in einen Bezug zueinander gebracht werden können.

---

<sup>5</sup> Vgl. THIELEMANN (1999:238); Ausführlicher dazu s. o. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik» und u. unter «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl».

<sup>6</sup> Ich stimme in diesem Punkt nicht mit THIELEMANN (1999:238) überein, die schreibt «Textual divergencies are of minor significance, since the textual substance remains the same in all versions.» Die Lied-Analysen in dieser Arbeit werden aufzeigen, dass Textabweichungen signifikante Aussagen über das inhaltliche Verständnis, welches den Liedern entgegengebracht wird, machen können. Diese Interpretationen können entscheidend für die weitere Überlieferung und Performance des entsprechenden Stücks sein. Ausführlicher dazu s. u. unter «Textanalyse und -kommentar».



### 3.1.1.1. Textgrundlagen

Für die Analyse der ausgewählten Purandara-Kompositionen wurden zwölf gedruckte Editionen herbeigezogen.<sup>7</sup> Die Editionen werden in drei Kategorien eingeteilt:

1. Publikationen von Indologen und Literaturwissenschaftler, die Angaben zu ihren Quellen machen.
2. Publikationen von Autoren, die keine Quellen angeben, z.B. von Musikern, die ihre eigene Tradition als Quelle nutzen.
3. Sogenannte Strassenausgaben, eine Art Taschenbuch, welche viele Hindus zu verschiedenen Themen besitzen, um sich einfacher an gehörte Lieder zu erinnern oder um sich während ihrer religiösen Praxis darin zu vertiefen. Diese Ausgaben sind trotz ihrer Fehlerhaftigkeit wichtige Repräsentanten der sich im Umlauf befindenden Textvarianten.

Die Reihenfolge der aufgeführten Quellen entspricht ihrer Relevanz für die Lied-Analyse. Die detaillierten Angaben sind im Literaturverzeichnis aufgeführt.

#### 1. Publikationen mit Quellenangaben

##### **BKS**

BETAGERI KRISHNASHARMA [Bēṭagēri Kṛṣṇaśarma] (Kn.: ಬೇಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ, 1900 – 1982), ein Literat und Poet, trug Mitte des 20. Jh. sowohl Handschriften als auch gedruckte Ausgaben von Purandara-Liedern zusammen und edierte sie erstmals kritisch unter dem Titel *purandaradāsara sāhitya*. Im bearbeiteten Material befinden sich sowohl Handschriften aus privaten Sammlungen<sup>8</sup> als auch solche aus dem Archiv der Karnataka-Universität Dharwad<sup>9</sup>, deren Alter BKS zwischen 30 bis maximal 150 Jahre beziffert.<sup>10</sup> Unter den gedruckten Ausgaben, die BKS mitberücksichtigt hat, sind Pavanje Guru Raos fünfbändige Liedersammlung<sup>11</sup> als auch die Ausgabe von Subodha Rama Rao.<sup>12</sup> Weiter erwähnt er die Publikationen aus Belgaum und Dharwad von 1880 und 1868<sup>13</sup> in seiner Bibliografie, als auch folgende gedruckte Sammlungen, die nicht mehr erhältlich sind:<sup>14</sup>

- N. N. (1873): Haribhajane kīrtane. Madrāsu.

<sup>7</sup> Da es so viele Publikationen zu Purandaras Werk gibt, musste die Auswahl der Textquellen eingeschränkt werden. Liedersammlungen, die nicht berücksichtigt werden konnten sind: Kulkarni, R. G. (1969): *Śrī purandara dāsa darśana*. Maisūru : Uṣā sāhitya māle [fehlerhafter Druck], Kēśavadāsa, B. (1962): *Purandarōpaniṣat*, Vol. 1 – 6. Beṅgaḷūru : Dāsāśrama pablikēśans [in Europa nicht zugänglich], Bindu, M. B. (1964): *Śrī-purandaradāsaru*. Dhāravāḍa : Miñcinabaḷḷi kāryālaya [in Europa nicht zugänglich].

<sup>8</sup> BKS zählt 11 private Sammlungen mit insgesamt 2583 Handschriften, s. BKS (1963:12f.).

<sup>9</sup> Diese Sammlung zählt insgesamt 116 Handschriften, s. BKS (1963:12f.).

<sup>10</sup> BKS (1963:12f.) nennt auch 468 zeitgenössische Handschriften, welche er miteinbezogen hat. Im folgenden Band sind die Handschriftenbestände noch detaillierter aufgeführt. Es scheint, dass BKS zwischen dem ersten und zweiten Band neue Handschriften dazugewonnen hat, s. BKS (1964a:6).

<sup>11</sup> S. u.

<sup>12</sup> S. o. unter «Stand der Forschung».

<sup>13</sup> S. o. unter «Stand der Forschung».

<sup>14</sup> S. BKS (1963:14) und (1964a:3 & 4).

- N. N. (1914): *dāsakūṭa bhajanemamjari*. Madrāsu.

Die aus diesen Quellen entstandene siebenteilige Reihe wurde anlässlich des 400. Jahrestags von Purandaras Tod 1963 und in den Folgejahren veröffentlicht. Es war die erstmalige Herausgabe von Purandaradāsas Liedern in dieser umfassenden Form als Buch. Einleitend trugen verschiedene Gelehrte auf dem Gebiet Aufsätze bei, darunter die *dvaita*-Experten B. N. K. SHARMA (1963) und K. T. PANDURANGI (1964), sowie die Musikologen R. SATHYANARAYANA (1965) und B. VENKATESACHAR (1965).<sup>15</sup> Die Editionen beinhalten ausserdem Worterklärungen (*śabdhārta*), Index und ein Glossar.

## PGR

Pavanje Guru Rao (Kn.: ಪಾವಂಜಿ ಗುರುರಾವ್, 1869 – 1948) war Gründer des Handschriften-Archivs in Udupi, welches im Besitz von Purandara-Handschriften ist.<sup>16</sup> Er veröffentlichte zwischen 1917 und 1932 mithilfe des Śrīman Madhvasiddhānta Gramthālaya in Udupi fünf Bände mit Purandara-Kompositionen namens *purandaradāsara kīrtana*. Seine Edition stellt die erste Druckausgabe von *dāsa-sāhitya* dar, die systematisch gesammelt und editiert wurde. Die Bände wurden in überarbeiteter Form von PADEKALLU VISHNU BHATTA [Pādēkallu Viṣṇubhaṭṭa] (Kn.: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ, n.d.) im Jahr 2001 erneut herausgegeben. VISHNU BHATTA bearbeitete und strukturierte Guru Rao's Ausgabe.<sup>17</sup> Die Edition beinhaltet 1024 Lieder und 151 *ugābhōga* und ist neben der von BKS<sup>18</sup> die umfangreichste. Es ist von allen für diese Arbeit konsultierten Liedersammlungen die einzige Edition, die alle in dieser Arbeit analysierten Stücke aufführt. Zu VISHNU BHATTAS wichtigsten Bearbeitungen gehören die Lied-Strukturierung in *pallavi*, *anupallavi* und *caraṇa*, die Nummerierung des Textes, die Formatierung der *ugābhōga* nach dem Vorbild des *vacana-candas* und das Ausbessern von offensichtlichen Schreibfehlern. Verschiedene Zusätze wurden in den Appendix eingearbeitet, wie Purandaras Kommentar zur *Bhagavadgītā* (*Bhagavadgītāsāra*) und seine Prosa-Dichtung. Ebenfalls im Appendix wurde ein Gedicht von Śrīpādarāya eingearbeitet, welches im Archiv von Udupi 1925 entdeckt wurde und das Leben von Purandara beschreibt (*purandaradāsarya caritre*). Im letzten Teil des hinzugefügten Appendix finden sich Kompositionen anderer *dāsa*, welche in ihren Kompositionen Purandara erwähnen.

## SKR

1985 veröffentlichte der Indologe S. K. RAMACHANDRA RAO [Sāligrāma Kṛṣṇa Ramacandra-rāv] (Kn.: ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಕೃಷ್ಣ ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, 1925 – 2006) die vierbändige Ausgabe *purandaradāsara sāhitya darśana*, welche sich neben PGRs und BKSs Editionen zum Standardwerk der modernen Purandara-Forschung etablierte. Diese Edition beinhaltet ca. 980 Lieder und andere Dichtformen von Purandara mit kurzen und selektiven Worterklärungen, sowie einleitenden Angaben zu den einzelnen Unterkapiteln. SKR nennt keine Handschriften, sondern hat seine Ausgabe hauptsächlich aus älteren gedruckten Editionen kompiliert. Seine

<sup>15</sup> Ausführlicher zu diesen Autoren s. o. unter «Stand der Forschung».

<sup>16</sup> S. PGR (2010:11).

<sup>17</sup> S. PGR (2010:12ff.).

<sup>18</sup> S. u.

ausführlichen Einleitungen zu jedem Band sind kritisch und informativ und zeigen, dass SKR über ein fundiertes Hintergrundwissen in der Purandara-Forschung verfügte.<sup>19</sup> Einige Lieder sind mit einzelnen Worterklärungen (*śabdadhāṛta*) versehen.

## AVN

A. V. NAVADA [E. Vī. Nāvaḍa] (Kn.: ಎ. ವೀ. ನಾವಡ, n.d.) ist emeritierter Professor für Kannada-Literatur und war 7 Jahre lang Rektor der Kannada-Universität Hampi. In dieser Funktion hat er sich für die Forschung der *haridāsa-sāhitya* engagiert. Im November 2014 wurde ihm in Anerkennung seines Beitrags zur Forschung zu Kanakadāsa der Titel *kanakaśrī* von der Regierung des Bundesstaates Karnataka verliehen.<sup>20</sup> NAVADA's Ausgabe *sāvīrāru kīrtanegaḷu* ist eine Sammlung von *haridāsa*-Liedern, die erstmals 1999 von der Kannada-Universität Hampi herausgegeben wurde. Diese Edition stellt eine umfangreiche Sammlung von Kompositionen der *haridāsa* Naraharītīrtha (Kn.: ನರಹರಿತೀರ್ಥ, fl. 1246 – 1333) bis Gurugōvinda Viṭhaladāsa (Kn.: ಗುರುಗೋವಿಂದ ವಿಠಲದಾಸ, 1915 – 1983) dar. Von Purandara sind 301 Lieder mit Angabe von *rāga* und *tāla* in dieser Ausgabe enthalten. NAVADA gibt zwei Quellen-Gruppen an, die zur Zusammenstellung der Texte herangezogen wurden:<sup>21</sup> verschiedene veröffentlichte Liedersammlungen und direkte mündliche Überlieferungen oder Niederschriften von Frauen aus Udupi (Kn.: ಉಡುಪಿ, *uḍupi*), Hospet (Kn.: ಹೊಸಪೇಟೆ, *hosapēṭe*), Raichur (Kn.: ರಾಯಚೂರು, *rāyacūru*) und Bellari (Kn.: ಬಳ್ಳಾರಿ, *ballari*). Die Versionen der Lieder zeigen eine deutliche Übereinstimmung mit dem *purandara sāhitya darśana* von SKR und zum grössten Teil auch mit PGR.

## 2. Publikationen mit geringen oder gar keinen Quellenangaben

## VNP

Anlässlich der Festlichkeiten zum 400. Jahrestag von Purandaras Tod im Jahr 1964 in Hampi wurden neben SKRs Ausgabe weitere Publikationen zu Purandaradāsa herausgegeben. Die wichtigste darunter war eine Sammlung von ca. 100 Purandara-Liedern mit Notation, die ein Komitee von Experten<sup>22</sup> als *Sri Purandaradasa Kṛti Shataka*<sup>23</sup> publizierte. Die darin enthaltenen Stücke basieren angeblich auf älteren Aufzeichnungen, darunter eine Sammlung von Karigiri Rao (Kn.: ಕರಿಗಿರಿ ರಾವ್, 1853? – 1927) aus Mysore<sup>24</sup> aus dem 19. Jh. in traditionellen *rāga*.<sup>25</sup> Diese Publikation ist wiederum Grundlage für die Editions-Reihe *Purandaradasa Kirtanas* von V. N. PADMINI (Kn.: ಎಂ. ಎನ್. ಪದ್ಮಿನೀ, n.d.) und JAYALAKSHMI SRINIVASAN (Kn.: ಜಯಲಕ್ಷ್ಮಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್, n.d.), welche 1998 und 2000 herausgegeben wurde.

<sup>19</sup> S. o. unter «Stand der Forschung».

<sup>20</sup> Vgl. Artikel im New Indian Express vom 9. November 2014 – Online zugänglich unter <http://www.newindianexpress.com/states/karnataka/Kanaka-Shree-Award-for-Prof-A-V-Navada/2014/11/09/article2514802.ece> – Zuletzt geprüft am 27.3.2015.

<sup>21</sup> S. AVN (2012c:27).

<sup>22</sup> Unter anderem haben B. VENKATESACHAR als Präsident und M. V. IYENGAR sowie SKR daran mitgearbeitet.

<sup>23</sup> Dieses Buch ist nicht mehr erhältlich, s. VNP (1998:ix).

<sup>24</sup> Karigiri Rao war Hofmusiker von Mahārāja Cāmarāja Oḍeyar (Kn.: ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ್, regn. 1868 – 1894). Seine Werke sind nicht mehr erhältlich.

<sup>25</sup> S. VNP (1998:ix).

Beide Musikerinnen haben in dieser Edition selektive Stücke von Purandara in kanaresischer, tamilischer und Devanagari-Schrift mit Übersetzung und Notengebung wiedergegeben.<sup>26</sup>

### BS/VK

BASAVARAJA SABARADA [Basavarāja Sabarada] (Kn.: ಬಸವರಾಜ ಸಬರದ, n.d.) hat in Zusammenarbeit mit der Regierung des Bundesstaates Karnataka, in der Reihe der Universität Hampi *samagra dāsa sāhitya* zur *haridāsa*-Literatur, 2003 einen Band mit Liedern von Purandara herausgegeben. Ein weiterer Band mit gesammelten *ugābhōga* und *suḷādi* aus der gleichen Reihe wurde im gleichen Jahr von VASANTA KUSTAGI [Vasanta Kuṣṭagi] (Kn.: ವಸಂತ ಕುಷ್ಟಗಿ, n.d.) herausgegeben. In der kurzen Einleitung über einige historische Fakten und andere Ausgaben von Purandara-Liedern behandelt BS vor allem Purandara im Kontext der karnatischen Musik. Angaben zu den Textvorlagen, die er benutzt hat, macht er keine. Im Quervergleich der Texte wird jedoch ersichtlich, dass er sich stark an BKS orientiert hat. Die Lieder sind ohne *rāga* und *tāla*-Angaben.

### GRS

In einer Publikation der Musikerin GORUR R. SREEMATI [Gōrūru Ār. Śrīmatī] (Kn.: ಗೋರೂರು ಆರ್. ಶ್ರೀಮತಿ, n.d.) aus dem Jahr 2012 findet sich eine Sammlung verschiedener beliebter *dāsa*-Kompositionen, so auch der Titel des Buches: *haridāsara janapriya kīrtanegaḷu* (Kn.: «Lieblings-Haridāsa-Lieder der Leute»). Nach einer kleinen biografischen Einleitung zum Komponisten, bzw. der Nennung der üblichen Eckpunkte seiner Legende, führt sie ca. 140 Stücke von Purandaradāsa mit *rāga*- und *tāla*-Angaben auf. Nachweise über ihre Quellen gibt sie keine.

### RKS

R. K. SRIKANTAN [Rudrapaṭṭaṇa Kṛṣṇaśāstri Śrīkaṁṭhan] (Kn.: ರುದ್ರಪಟ್ಟಣ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಶ್ರೀಕಂಠನ್, 1920 – 2014), ein bekannter karnatischer Musiker, publizierte 1999 Purandaradāsa-Kompositionen unter dem Titel *Sri Purandara Kṛiti Ratna Mala*. In seiner Einleitung spricht er nur über Purandaras Bedeutung für die Verwendung verschiedener *rāga* und *tāla* in der karnatischen Musik, macht aber keine Hinweise zur Diskussion über die Originalität der Melodien.<sup>27</sup> Er führt in seiner Ausgabe nur 19 Lieder auf, diese aber in kanaresischer, tamilischer und lateinischer Schrift, mit Übersetzung und Musik-Notation. Da die Texte vermutlich aus seiner eigenen Musiker-Tradition entnommen sind, macht er keine Angaben zu seinen Quellen.

<sup>26</sup> Mit dieser Editionsreihe wurden auch Kassetten veröffentlicht, auf welchen die Lieder aus den drei Bänden dargebracht werden. In der vorliegenden Untersuchung werden Musikinterpretationen von VNP als Quellen verwendet, s. u.

<sup>27</sup> Mehr zur ursprünglichen Melodieführung und den damit zusammenhängenden Problemen der zeitgenössischen Interpretation s. u. unter «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl».

## Strassenausgaben

### **SSK**

In den 1970er Jahren veröffentlichte S. S. KARANTA [Es. Es. Karāṁta] (Kn.: ಎಸ್. ಎಸ್. ಕರಾಂತೆ, n.d.) eine Sammlung mit 693 Purandaradāsa-*pada* und -*ugābhōga* namens *purandaradāsara padagaḷu*. In seiner sehr kurzen Einleitung macht er keine genauen Angaben darüber, wie und wo er diese Stücke gesammelt und ediert hat. Die Ausgabe basiert auf einer Sammlung, die durch Paniyadi Srinivas Upadhyay (n.d.), P. Venkatramanacharya (Kn.: ಪಾಡಿಗಾರು ವೆಂ-ಕಟರಮಣ ಆಚಾರ್ಯ, 1915 – 1992) und P. Lakshminarayan (n.d.) zwischen 1938 und 1940 erstellt wurde. Das Werk, das damals publiziert wurde, nennt SSK nicht. Die Lieder in der Ausgabe von SSK haben einige Druckfehler.<sup>28</sup>

### **KP**

Das Purandaradāsa-Buch *purandaradāsara hāḍugaḷu*, ediert von KAVYA PREMI [Kāvyaaprēmi] (Kn.: ಕಾವ್ಯಪ್ರೇಮಿ, n.d.), wurde in einer Publikationsreihe von *dāsa*-Liedern vom Samāja Pustakālaya in Dharwad im Jahre 1976 herausgegeben. In der Einleitung bespricht der Autor vor allem die religiösen Aspekte der *haridāsa*-Lieder und Purandaras Legende. Angaben zur Vorlage für seine Texte macht er keine. Die ca. 234 Lieder sind in thematische Kapitel unterteilt und nennen jeweils *rāga* und *tāla*.

### **GVS**

Eine weitere Strassenausgabe, jedoch ohne Angabe auf Ursprung oder Textvorlagen, ist die Liedersammlung von G. V. SHASTRI [Ji. Vhi. Śāstri] (Kn.: ಜಿ. ವಿ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ, n.d.). In der Einleitung behandelt GVS kurz Purandaras Legende, die Bedeutung des *dāsa-sāhitya*, religiöse Aspekte der Lieder und die Gattung der *ugābhōga* und *suḷādi*. Die 396 Lieder sind mit *rāga*- und *tāla*-Angaben versehen.

### **TJS**

Die vierte Strassenausgabe namens *śrī purandaradāsara saṁgīta saurabha*, die für die vorliegende Arbeit hinzugezogen wurde, wurde 2012 von T. JAYALAXMI SHAMSUNDAR [Tī. Jayalakṣmīśāmasuṇḍar] (Kn.: ಟಿ. ಜಯಲಕ್ಷ್ಮಿಶಾಮಸುಂದರ್, n.d.) herausgegeben. Die Ausgabe enthält keine Einleitung und es finden sich ausser den 205 Liedern keine weiteren Informationen zur Autorin oder zur Publikation.

---

<sup>28</sup> S. u. in den Lied-Übersetzungen.

### 3.1.1.2. Mündliche Quelle

Die meisten in dieser Arbeit behandelten Lieder wurden der Autorin in ihrer eigenen Musiktradition überliefert.<sup>29</sup> Diese mündlichen Versionen der Stücke stammen aus drei Quellen: aus einer Familien-Tradition und aus zwei traditionellen Lehrer-Schüler-Traditionen (*guru-śiṣya-paramparā*) der klassischen karnatischen Musikschule:

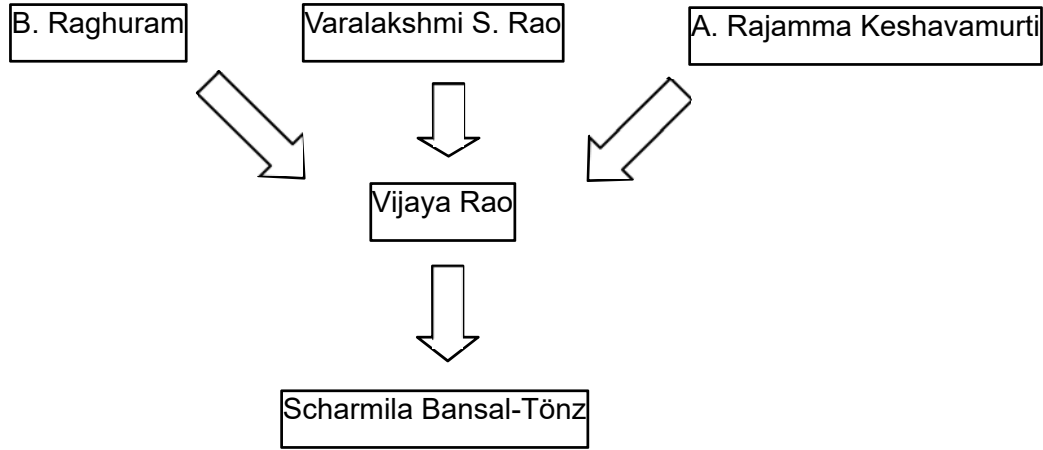


Abb. 14: *Guru-śiṣya-paramparā* der karnatischen Musiktradition von S. Bansal-Tönz

A. Rajamma Keshavamurty (Kn.: ರಾಜಮ್ಮ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ, 1929 –) war zwischen 1952 und den 1990er Jahren eine aktive karnatische Sängerin und unterrichtete als Musiklehrerin an verschiedenen Institutionen in Bangalore. Sie gilt als Expertin für Purandaradāsa-Lieder und trainiert als solche Meisterschüler in diesem Genre. B. Raghuram (Kn.: ಭೀಮರಾವ್ ರಘುರಾಮ, 1960 –) ist Violinist und Lehrer der karnatischen Musik. Er stammt aus einer Familie mit langer Musikertradition in Bangalore.<sup>30</sup> Varalakshmi S. Rao (Kn.: ವರಲಕ್ಷ್ಮಿ ಶ್ಯಾಮ ರಾವ್, 1925 – 2013) stammte aus einer traditionell-orthodoxen *mādhva*-Familie. Sie hatte weder eine karnatische noch eine andere musikalische Grundausbildung. Ihre Kenntnisse in der devotionalen Musik waren rein mündlich von ihrer Mutter Savitriammal Kuppurao (Kn.: ಸಾವಿತ್ರಮ್ಮಾಳ್ ಕುಪ್ಪುರಾವ್, 1895 – 1957) überliefert. Vijaya Rao's (Kn.: ವಿಜಯಾ ರಾವ್, 1948 –) Familie stammt ursprünglich aus Mysore. Sie ist in einer südindischen Familie mit langer Musiktradition aufgewachsen. Zwei ihrer Vorväter waren die Musiker Vina Subbanna (Kn.: ವೀಣಾ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, 1861 – 1939) und der Flötist Palladam Sanjeeva Rao (Ta.: பல்லடம் ஸ்ரீராம் ராவ், 1882 – 1962). Purandaradāsas Lieder erlernte sie passiv durch Mitsingen und wiederholtes Zuhören in ihrer Kindheit und Jugendzeit. Vijaya Rao (VR) erhielt ihren ersten Unterricht in klassischer indischer Musik am Sitar von Rajbi Khan (n.d.) in Dharwad. Sie trainierte die klassische karnatische Musik zuletzt unter Narayanaswami Purushothaman (Ta.: நாராயணசுவாமி புருடோத்த, 1925 – 2001). Für die karnatische Formalisierung

<sup>29</sup> Die Lieder *ī pariya sobagāva*, *udara vairāgyavidu* und *jaya jānakī*, sowie der *ugābhōga ninnarṁtha tarṁde* wurden nicht in dieser Tradition überliefert.

<sup>30</sup> Seine ausführliche Biografie ist online zugänglich unter <https://sites.google.com/site/violinbraghu-ram/home/biography> – Zuletzt geprüft am 6.7.2016.

ihrer Kenntnisse der Purandaradāsa-*pada* aus ihrer Kindheit nahm sie speziellen Unterricht unter B. Raghuram und Rajamma Keshavamurty. Das letztgenannte Glied der Kette (VR) ist die primäre mündliche Quelle. Die mündlichen Texte aus dieser Tradition, die für diese Arbeit verwendet wurden, wurden zur leichteren Bearbeitung in handschriftlichen Aufzeichnungen festgehalten.

### 3.1.1.3. Musikgrundlagen

Um die zeitgenössische Interpretation, und damit den aktuellen rezipierten Überlieferungsbestand der Purandaradāsa-Lieder, entsprechend zu dokumentieren und in der Analyse zu berücksichtigen, wurden für alle Kompositionen ein bis mehrere Musikaufnahmen konsultiert. Diese Massnahme ist auch vor dem Hintergrund, dass hier eine praktizierte mündliche Tradition schriftlich untersucht wird, von Bedeutung. Durch das Hinzuziehen von gesungenen Textversionen aktiver Künstler soll die Gefahr einer Laborsituation vermieden werden. Die Anzahl der Interpreten von Purandara-Kompositionen ist aufgrund der Popularität seiner Lieder und ihrer breiten Streuung in Südindien sehr gross. Für die vorliegende Arbeit wurde versucht, diese Bandbreite in der Interpretation von Purandaras Werken, die nicht zuletzt für die Analyse der Rezeption von Wichtigkeit ist, zu berücksichtigen. Bei der Auswahl der Musikaufnahmen wurden daher Musiker aus folgenden vier Genres ausgewählt:<sup>31</sup> Klassische Sänger, populäre Sänger, volkstümliche Interpreten und genrefremde Interpreten. Die Genres, die durch die ausgewählten Interpreten abgedeckt wurden, sind die karnatische Musik, *sukhama saṅgīta*, *sampradāya bhajan* und die Hindusthani-Musik. Die Auswahl der Künstler ist nicht erschöpfend. Sie stehen repräsentativ für jene Künstler, die die in dieser Arbeit behandelten Lieder veröffentlichen oder im besten Fall sogar geprägt haben. Entscheidungskriterien für die Auswahl der Interpreten waren<sup>32</sup> ihre Bekanntheit (z.B. «Standing» als Musiker, Auffindbarkeit auf Youtube und in anderen Streaming-Portalen usw.), eine auffallende Interpretation eines Lieds oder das zusätzliche Engagement des Künstlers im Bereich der Förderung der *haridāsa*-Kultur. Die aufgrund dieser Kriterien ausgewählten Musiker und Musikerinnen werden im Folgenden kurz vorgestellt.<sup>33</sup>

#### Klassische Sänger – Solo-Künstler

*M. S. Subbulakshmi* – M. S. Subbulakshmi (Ta.: எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி, 1916 – 2004) ist die bekannteste karnatische Sängerin des 20. Jh.<sup>34</sup> Sie wurde in jungen Jahren von ihrer Sängerin-Mutter Shanmukha Vadivu (Ta.: சண்முகவடிவு, n.d.) gefördert und begann ihre Solo-Karriere als karnatische Sängerin mit 17 Jahren. Zu einer Zeit, als Filme in Indien hauptsächlich klassische Musik aufführten, spielte sie verschiedene Filmrollen. Die bekannteste Rolle darunter war die der nordindischen Heiligen Mīrā im gleichnamigen Film (Hi.: मीरा, 1945), mit welcher sie als Sängerin auch in Nordindien populär wurde. Mit den Musik-

---

<sup>31</sup> Es wurden nur Sänger und Sängerinnen ausgewählt. Purandaradāsas Kompositionen sind auch in der Instrumental-Musik in Südindien beliebt. Diese wurden als Musikgrundlage nicht hinzugezogen, da in solchen Darbringungen die Wiedergabe des Liedtextes fehlt.

<sup>32</sup> Die Kriterien wurden nicht kumulativ gewichtet, sondern in einem entweder-oder-Prinzip.

<sup>33</sup> Es werden im Folgenden nur jene Künstler detailliert vorgestellt, über welche entsprechende Informationen verfügbar sind, oder deren Bedeutung für die karnatische Musik oder die untersuchte Purandara-Interpretation von überdurchschnittlicher Wichtigkeit ist.

<sup>34</sup> Vgl. RAJAGOPALAN (2008:597ff.).



aufnahmen für diesen Film und späteren Aufnahmen religiöser Musik, wie z.B. der Rezitation des *viṣṇu-sahasranāmam*<sup>35</sup> (Sa.: «Tausend Namen von Viṣṇu»), machte sie Aufnahmen von rezitierten Sanskrit-Stotra salonfähig.<sup>36</sup> Ihre Interpretationen gelten als unerreichbar. Ihre musikalische Spezialisierung galt den *kṛtī* von Śrī Annamācārya, sie veröffentlichte aber auch vollständige Alben zu *dāsara-pada*, worunter ihre Interpretation einiger Purandaradāsa-pada in die Geschichte der karnatischen Musik eingegangen sind (z.B. *dāsanna māḍiko*).

Untersuchte Interpretationen: *Jagaduddhārana, dāsanna māḍikō, bhāgyada lakṣmī bārammā*

*M. L. Vasanthakumari* – M. L. Vasanthakumari (Ta.: மெட்ராஸ் லலிதாங்கி வசந்தகுமாரி, 1928 – 1990) ist neben M. S. Subbulakshmi und D. K. Pattammal<sup>37</sup> (Ta.: தாமல் கிருஷ்ணசாமி பட்டம்மாள், 1919 – 2009) eine der grossen karnatischen Sängerinnen des 20. Jh. Sie war bereits in jungem Alter sehr populär, als Künstlerin anerkannt und hatte eine starke Präsenz im Radio, auf Schallplatten und als Playback-Sängerin für Filme in den 1950er Jahren.<sup>38</sup> Als Lehrerin hat sie mehrere fähige Sängerinnen ausgebildet, darunter z.B. Sudha Raghunathan oder Charumathi Ramachandran.<sup>39</sup> M. L. Vasanthakumari war führend in der Popularisierung der Purandaradāsa-pada im 20. Jh. Die Tradition hatte sie vor allem durch ihre Sängerin-Mutter Madras Lalithangi (Ta.: மெட்ராஸ் லலிதாங்கி, 1910 – 1950) geerbt.<sup>40</sup> Lalithangi hatte direkt von *haridāsa* Narasimhadāsa (Kn.: ನರಸಿಂಹದಾಸ, n.d.) gelernt.<sup>41</sup> Vasanthakumari ist damit eine der wenigen karnatischen Sängerinnen, die in einer unmittelbaren *haridāsa*-Tradition stehen. Sie gilt in Südindien bis heute als Koryphäe in diesem Genre und hat mehrere Alben mit *dāsara-pada* veröffentlicht.

Untersuchte Interpretationen: *Kēlanō hari, jaya jānakī, mellamellane baṛḍane*

*R. Vedavalli* – R. Vedavalli (Ta.: ஆர். வேதவள்ளி, 1935 –) stammt aus Tamil Nadu und gilt dank ihrer Ausbildung unter den Maestros Srirangam Ayyangar (Ta.: ஸ்ரீரங்க அய்யங்காரர், 1904 – ?) und Mudikondan Venkatarama Ayyar (Ta.: முடிகோண்டண் வேங்கடரம் அய்யர், 1897 – 1975) als fähige Musiklehrerin. Sie unterrichtete sowohl am Music College der Music Academy als auch am Central College of Carnatic Music in Chennai und bildete mehrere aktive Sängerinnen aus, darunter auch eine europäische Schülerin.<sup>42</sup> Ihre

<sup>35</sup> Subbulakshmis Aufnahmen des *sahasranāmam* und *suprabhātam* (Morgenrezitation) werden heute in praktisch jedem Viṣṇu-Tempel im Hintergrund gespielt. Sie erreichte mit der Beliebtheit dieser Aufnahmen unter orthodoxen *vaiṣṇava* Revolutionäres, da sie weiblich und keine gebürtige Brahmanin war.

<sup>36</sup> Vgl. OEMI (2011:1012).

<sup>37</sup> Diese drei Musikerinnen werden aufgrund ihrer Popularität im Volksmund die «Female Trinity» genannt.

<sup>38</sup> S. OEMI (2011:1116).

<sup>39</sup> Zu diesen Künstlerinnen s. u.

<sup>40</sup> S. RAJAGOPALAN (1990:402), RAJAGOPALAN (2008:709f.) und OEMI (2011:1117). Zu Lalithangi's und Vasanthakumari's Beitrag in der Purandaraforschung s. o. unter «Stand der Forschung».

<sup>41</sup> S. KUPPUSWAMY (1979:vii).

<sup>42</sup> S. RAJAGOPALAN (1992:329f.).

Interpretationen sind klar und didaktisch geprägt und zum Nachsingen geeignet, da sie die einzelnen Noten gut hörbar verziert.<sup>43</sup>

Untersuchte Interpretationen: *Kēḷanō hari, bhāgyada lakṣmī bārammā, śrīgaṇanātha*

*Sudha Raghunathan* – Sudha Raghunathan (Ta.: ஸுதா ரகுநாதன், n.d.) ist eine karnatische Sängerin aus Tamil Nadu mit hoher Reputation im In- und Ausland. Ihre Lehrer sind namhafte Künstler wie B. V. Lakshmanan (Ta.: பி. வி. லக்ஷ்மணன், ? – 1996), Calcutta Krishnamurthi (Ta.: கே. ஏஸ். கிருஷ்ணமூர்த்தி, 1923 – 1999) und M. L. Vasanthakumari.<sup>44</sup> Obwohl sie auch für tamilische Filme singt und sich an Fusion-Projekten mit westlichen Musikern beteiligt, ist ihr karnatischer Stil authentisch geblieben. Ihre melodiose Stimme strahlt eine Leichtigkeit aus und vermag auch Zuhörer ohne Kenntnisse der karnatischen Musik zu fesseln. Ihre Interpretationen von Purandaradāsa's Stücken sind sehr angenehm und ausgeglichen, jedoch ohne individuelle Prägung.

Untersuchte Interpretationen: *Kēḷanō hari, jagaduddhāraṇa, mellamellane baṁdane*

*Maharajapuram Santhanam* – Maharajapuram Santhanam (Ta.: மகாராஜபுரம் ஸந்தானம், 1928 – 1992) war einer der grossen Sänger in der karnatischen Musik des 20. Jh. Er stammte aus einer tamilischen Musikerfamilie und genoss eine so grosse Popularität, dass Tamil Nadu ihm einen eigenen Feiertag widmet<sup>45</sup>. Neben seiner Tätigkeit als Sänger komponierte er auch viele karnatische Stücke und leitete mehrere Jahre das Music College in Jaffna (Sri Lanka).<sup>46</sup> Seine Stärken liegen in der Wiedergabe von *lakṣaṇa* und *lakṣya saṅgīta*, der Interpretation voller Gefühl und anmutiger Melodieführung.<sup>47</sup> Das Purandara-Lied *āriḡe vadhuvāde* gehört zu einer seiner berühmtesten Purandaradāsa-Interpretationen<sup>48</sup>, doch ist er auch für andere Purandaradāsa-*pada* bekannt (z.B. *nārāyaṇa ninna*). Er steht für eine karnatische Musik, die authentisch ist, aber gleichzeitig auch die Massen anzusprechen vermag.

Untersuchte Interpretationen: *Āriḡe vadhuvāde, kēḷanō hari*

*G. N. Nagamani Srinath* – Mysore Nagamani Srinath (Kn.: ನಾಗಮಣಿ ಶ್ರೀನಾಥ, 1950 –), wie sie aufgrund ihrer Herkunft auch genannt wird, war langjährige Departementsvorsteherin für Musik an den staatlichen Universitäten in Mysore und Bangalore.<sup>49</sup> Sie ist sowohl auftretende Künstlerin als auch Lehrerin und Komponistin. Sie verfügt über ein grosses Repertoire an *dāsa*-Kompositionen und veröffentlichte mehrere entsprechende Alben. Neben ihrer Tä-

<sup>43</sup> Bei *śrīgaṇanātha* handelt es sich tatsächlich um eine Aufnahme für Autodidakten, das Lehrstück wird eingangs mit Noten gesungen und im zweiten Teil mit dem dazugehörigen Text.

<sup>44</sup> S. RAJAGOPALAN (1994:254).

<sup>45</sup> Der 3. Dezember wird alljährlich als Maharajapuram Santhanam-Day gefeiert.

<sup>46</sup> S. OEMI (2011:620).

<sup>47</sup> S. RAJAGOPALAN (2008:515).

<sup>48</sup> Die Komposition ist in seiner Interpretation unter dem Namen *kṣīrābdhikannike* bekannt geworden.

<sup>49</sup> S. RAJAGOPALAN (2008:365).

tigkeit als Lehrbeauftragte und Sängerin engagiert sie sich für die Förderung von kanaresischem Kulturgut. So leitete sie einige Tanz- und Musikproduktionen, die unter anderem auch die *haridāsa*-Lieder zum Thema hatten.

Untersuchte Interpretationen: *Kēḷanō hari, kāgada baṁdide namma*

O. S. Arun – O. S. Arun (n.d.) heisst mit bürgerlichem Namen O. S. Vaidyanathan (Ta.: ஓ. ஏஸ். வைத்தியநாதன், n.d.) und genoss unter seinem Sänger-Vater O. V. Subramaniam (Ta.: ஓ. வி. சுப்பிரமணியம், 1916 – 2010) seine Gesangsausbildung. Sein Lebenslauf weist viele Auftritte und Tätigkeiten im Ausland auf.<sup>50</sup> Er gehört zu den Künstlern, die der karnatischen Musik auf internationalen Musikfestivals, teils auch in Zusammenarbeit mit westlichen Musikern, Gehör verschaffen wollen. Seine Interpretationen sind auch für Zuhörer ohne Kenntnisse der südindischen Musik angenehm zu hören. Seine Interpretationen in Live-Aufführungen unterscheiden sich jedoch stark von den Studio-Aufnahmen, in welchen er z.B. auf nordindische Instrumente zurückgreift.

Untersuchte Interpretationen: *Ōḍi bāraiya vaikunṭhapati, bhāgyada lakṣmī bārammā*

Vidya Subramanian – Über Vidya Subramanian (Ta.: வித்யா சுப்ரமணியம், n.d.) sind keine Informationen auffindbar. Ihre Purandara-Aufnahmen sind einem Set von drei CDs entnommen, mit welchen man autodidaktisch karnatische Musik lernen kann. Eingangs der Stücke wird das Stück und sein Autor genannt, danach der *rāga*, seine Eigenschaften und Abstammung, sowie die aufsteigende und absteigende Tonleiter und abschliessend der *tāla*. Da nur die Stimme von Vidya Subramanian zu hören ist, ohne jegliches Instrumentarium, ist die Wiedergabe der Stücke sehr klar.

Untersuchte Interpretationen: *Śrīgaṇanātha*

Sanjay Subrahmanyam – Sanjay Subrahmanyam (Ta.: சஞ்சய் சுப்ரமண்யம், 1968 –) ist einer der grossen aktiven karnatischen Vokalistinnen. Er stammt aus Chennai und hat sowohl in Indien als auch international ein Renommee. Ursprünglich erlernte er die Violine, musste später aufgrund einer Handverletzung auf Gesang umsteigen.<sup>51</sup> In seinen Aufnahmen verzichtet er auf aufwendige Arrangements und grosses Instrumentarium. Seine authentischen Interpretationen und gesanglichen Fähigkeiten sind sehr ausgeprägt, er vermag daher auch mit wenig instrumentaler Begleitung zu überzeugen. Seine Interpretation von *kaṁḍe nā gō-viṁdana* singt er in einem nordindischen *rāga*, der den *bhāva* eindrücklich vermittelt. Viele junge Künstler imitieren diese Interpretation (z.B. Vamsi Das oder Pavani Kashinath).

Untersuchte Interpretationen: *Kaṁḍe nā gōviṁdana*

B. S. Raja Iyengar – B. S. Raja Iyengar (Kn.: ರಾಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, 1900 – 1980) stammte aus Karnataka und war in der Blütezeit der karnatischen Musik um die 1930er Jahre herum

<sup>50</sup> S. RAJAGOPALAN (1992:322).

<sup>51</sup> S. RAJAGOPALAN (1994:230).

in Chennai als aktiver Künstler bekannt. Die vorliegende Aufnahme ist die älteste, die für diese Arbeit herangezogen wurde, und stammt ebenfalls aus dieser Zeit.<sup>52</sup> Seine Interpretation des *jagaduddhāraṇa-pada* hat noch viel von seiner ursprünglich prä-karnatischen Singweise beibehalten. Aufgrund seiner Herkunft ist es denkbar, dass er die Purandara-Kompositionen direkt aus einer *haridāsa*-Tradition gelernt hat.

Untersuchte Interpretationen: *Jagaduddhāraṇa*

Weitere Solo-Künstler

- Anayadi Dhanalakshmi (n.d.), Gayatri Girish (Ta.: காயத்ரி கிரிஸ், 1973 –)<sup>53</sup>, Bhooshani Kalyanaraman (Ta.: பூஸனீ கல்யணராமன், n.d.)<sup>54</sup>, Sreeranjini Kodampally (Mi.: ശ്രീരഞ്ജിനീ കോഡമ്പള്ളി, n.d.), T. M. Krishna (Ta.: டி. எம். கிருஷ்ணா, 1976 –)<sup>55</sup>, N. J. Nandini (Mi.: ഏന്. ജെ. നന്ദിനീ, n.d.), Ramya Srinivasan (Ta.: ரம்யா சீனிவாசன், n.d.), Sumathy Sundar (Ta.: சுமத்ரி சுந்தர், 1960 –)<sup>56</sup>, P. Unnikrishnan (Mi.: പി. ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, 1966 –)<sup>57</sup>  
→ Untersuchte Interpretation: *Jagaduddhāraṇa*
- Sangetha Krishnamoorthy (n.d.), M. R. Subramaniam (Ta.: ஏம். அர். சுப்ரமணியம், n.d.), Vijayalakshmi Subramaniam (Ta. விஜயலக்ஷ்மீ சுப்ரமணியம் 1962 –)<sup>58</sup>, Alepey Venkatesan (n.d.)<sup>59</sup>  
→ Untersuchte Interpretation: *Jaya jānakī*
- Ranjani Hebbar Guruprasad (Kn.: ರಂಜನೀ ಹೇಬ್ಬರ್ ಗುರುಪ್ರಸಾದ್, 1982 – 2013) und T. V. Ramprasad (Hi.: टि. वि. राम्रसाद, 1969 –)<sup>60</sup>  
→ Untersuchte Interpretation: *Kēlanō hari*
- Sita Narayanan (1941 –)<sup>61</sup>  
→ Untersuchte Interpretation: *Vṛmdāvanadoḷāḍuvanāre*

<sup>52</sup> Die Aufnahme selbst ist mit der Jahreszahl 1982 gekennzeichnet, jedoch spricht RAJAGOPALAN (1992:232) von einer Schallplatte namens «Jagadoddharana», die aus den 1930er Jahren stammt. Die 1982er Aufnahme ist hörbar eine alte Aufnahme und daher möglicherweise eine Neubearbeitung der ursprünglichen 1930er Aufnahme.

<sup>53</sup> Ausführliche Informationen zu dieser Künstlerin s. <http://gayathrig.tripod.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

<sup>54</sup> S. RAJAGOPALAN (2008:152f.).

<sup>55</sup> S. RAJAGOPALAN (1996:173).

<sup>56</sup> S. RAJAGOPALAN (2008:629) oder <http://sumathysundar.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

<sup>57</sup> S. RAJAGOPALAN (1992:317).

<sup>58</sup> S. RAJAGOPALAN (1996:271).

<sup>59</sup> Ausführliche Informationen zu diesem Künstler s. <http://alleppeyvenkatesan.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

<sup>60</sup> Ausführliche Informationen zu diesem Künstler s. <http://www.tvramprasad.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

<sup>61</sup> S. RAJAGOPALAN (2008:531).

- Nisha P. Rajagopal (Ta.: நிஷா ராஜகோபாலன், 1980 –)  
→ Untersuchte Interpretation: *Karṇḍe nā gōvirṇḍana*
- Aruna Sayeeram (Ta.: அருணா சாய்ராம், 1952 –)<sup>62</sup>  
→ Untersuchte Interpretation: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*

### Klassische Sänger – Duos

*Bellur Sisters* – Die Sängerinnen dieses Duos heissen mit bürgerlichem Namen Radha Thandaveshwar (Kn.: ರಾಧಾ ಥಂದಾವೇಶ್ವರ, n.d.) und Rama Sadashiva (Kn.: ರಾಮಾ ಸದಾಶಿವ, n.d.). Man findet sehr spärliche Informationen zu diesen Künstlerinnen. Aus ihren Musikaufnahmen geht hervor, dass sie sich vor allem in kanaresischer, devotionaler Musik spezialisiert haben. Sie haben mehrere Alben zu *dāsara-pada* veröffentlicht. Ihre Interpretationen klingen trotz einer aufwendigen Begleitmusik sehr authentisch und harmonisch.

Untersuchte Interpretationen: *Gajavadana bēḍuve, dāsanna māḍikō, bhāgyada lakṣmī bārammā, vṛṇḍāvanadoḷāḍuvanāre*

*Rudrapatnam Brothers* – Hinter dem Künstlernamen «Rudrapatnam Brothers» stehen die Brüder R. N. Thyagarajan (Kn.: ಆರ್. ಎನ್. ತ್ಯಾಗರಾಜನ್, 1945 –) und R. N. Tharanathan (Kn.: ಆರ್. ಎನ್. ತಾರಾನಾಥನ್, 1948 –). Ausgebildet als Mathematiker und Chemiker, haben sie als männliches Duo Karriere in der karnatischen Musik gemacht.<sup>63</sup> Sie stammen aus einer kanaresischen Musikerfamilie mit langer Tradition. Die Lehrer ihres Vaters und Grossvaters waren die grossen Maestros Mysore T. Chowdiah (Kn.: ಸಂಗೀತ ರತ್ನ ತಿರುಮಕೂಡಲು ಚೌಡಯ್ಯ, 1895 – 1967) und Musiri Subramania Iyer (Ta.: முசிரி சுப்ரமணிய ஐயர், 1889 – 1975). Man findet sehr viele Purandara-Lieder in ihren Veröffentlichungen, darunter ein ganzes Album, welches Purandaradāsa gewidmet ist. Die Art der Interpretation ist minimalistisch und nüchtern im karnatischen Stil, ohne Begleitung von *ugābhōga* oder übermässigem Instrumentarium.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva, kēḷanō hari, bhāgyada lakṣmī bārammā*

*Charumathi Ramachandran & Subhashree Ramachandran* – Charumathi Ramachandran (Kn.: ಚಾರುಮತಿ ರಾಮಚಂದ್ರನ್, 1951 –) und Subhashree Ramachandran (Kn.: ಸುಭಶ್ರೀ ರಾಮಚಂದ್ರನ್, n.d.) sind eines der wenigen Mutter-Tochter-Duos, wobei beide auch solo auftreten. Charumathi Ramachandran ist Schülerin von namhaften Künstlern wie M. L. Vasanthakumari, Ramnad Krishnan (Mi.: രാഘവ് കൃഷ്ണൻ, 1918 – 1973), D. K. Jayaraman (Ta.: டி. கே. ஜெயராமன், 1928 – 1991), D. K. Pattammal und T. Brinda (Ta.: தஞ்சாவூர் பிரந்தா, 1912 – 1996, Enkeltochter von Veena Dhanammal).<sup>64</sup> Sie engagiert sich durch

<sup>62</sup> S. RAJAGOPALAN (2008:131).

<sup>63</sup> S. RAJAGOPALAN (1990:367f.).

<sup>64</sup> S. RAJAGOPALAN (1990:402) und RAJAGOPALAN (2008:160).

Vorlesungen, Demonstrationen und pädagogische CDs (z.B. *bhajans* für Kinder), die karnatische Musik zu propagieren. Beide Künstlerinnen sind eigentlich karnatische Sängerinnen, Charumathi macht aber auch moderne Interpretationen, wie eine Interpretation von Purandaras *āre raṅgana āre kṛṣṇana* zeigt. Das Duo hat zusammen ein ganzes Album mit Purandara-*pada* veröffentlicht.

Untersuchte Interpretationen: *Gajavadana bēḍuve, bhāgyada lakṣmī bārammā* (sowohl im Duett als auch Charumathi Ramachandran Solo)

*Radha Jayalakshmi* – Radha (Ta.: ராதா, n.d.) und Jayalakshmi (Ta.: ஜெயலட்சுமி, 1932 – 2014) waren ein Cousinen-Paar, welches sowohl durch klassischen als auch semi-klassischen Gesang in einer Zeit bekannt wurde, als weibliche Duetts in der karnatischen Musik Mode wurden. In den 1940er und 50er Jahren sangen sie neben karnatischen Konzerten auch Playback-Aufnahmen für Filme. Radha und Jayalakshmi haben unter anderem ein ganzes Album mit Purandaradāsa-Kompositionen veröffentlicht. In ihren Interpretationen kombinieren sie oft einen frei gesungenen *ugābhōga* mit einem anschliessenden inhaltlich passenden Lied. Es gelingt ihnen dabei, trotz ihrer Tätigkeit in der Filmindustrie, vollständig im karnatischen Stil zu bleiben.

Untersuchte Interpretation: *Ōḍi bāraiya vaikuṇṭhapati*

*Priya Sisters* – Shanmukhapriya (Te.: షణ్ముఖప్రియ, n.d.) und Haripriya (Te.: హరిప్రియ, n.d.) treten als die Priya Sisters auf und sind ein weiteres populäres weibliches Duo der karnatischen Musikszene. Sie stammen aus Andhra Pradesh und waren unter anderem Schülerinnen des Duos Radha und Jayalakshmi. In ihrer Interpretation von *dāsara-pada* singen sie jeweils eingangs einen *ugābhōga*. Ihre Wiedergabe der Stücke ist voller *bhāva*.

Untersuchte Interpretationen: *Jagaduddhāraṇa, ninnarṁtha taṁde*

*Malladi Brothers* – Die Brüder Sreeramprasad (Te.: శ్రీరాఘవ్ సాధ, n.d.) und Ravikumar (Te.: రవికుమార్, n.d.) sind als Malladi Brothers ein karnatisches männliches Sängerduo.<sup>65</sup> Wie bei einigen karnatischen Musikern war auch der Vater dieser Brüder ein berühmter *harikatha*<sup>66</sup>-Exponent. Sie sind in den virtuellen Medien sehr präsent mit Videos, darunter auch mit einigen Vortrags-Demonstrationen. Die Studio-Aufnahmen dieser Künstler unterscheiden sich je nach dargebotenem Genre. Die typisch karnatischen Stücke werden ganz klassisch dargeboten, während die Aufnahmen von devotionalen *pada*, wie solche von Purandara, auf populärere Art mit zusätzlichen Musikarrangements interpretiert werden.

Untersuchte Interpretation: *Kaṁḍe nā gōvirṁdana*

<sup>65</sup> Ausführliche Informationen über dieses Duo s. <http://malladibrothers.com/> – Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

<sup>66</sup> Diese Form des Sing-Theaters erzählt vornehmlich aus dem Leben von Heiligen und andere mythologischen Geschichten, teilweise auch regionale Überlieferungen. Präsentiert werden diese von einem singenden Erzähler, genannt *bhāgavatar*, s. JACKSON (2000:270).

## Weitere Duos

- Hyderabad Sisters Lalitha (Te.: లలిత, 1950 –) & Haripriya (Te.: హరిప్రియా, 1952 –)<sup>67</sup>  
→ Untersuchte Interpretation: *Jagaduddhāraṇa*
- Carnatica Brothers K. N. Shashikiran (Kn.: శ్రీ. ఐన్. షషీకిరణ, n.d.) & P. Ganesh (Kn.: పి. గణేశ, n.d.)<sup>68</sup>  
→ Untersuchte Interpretation: *Jaya jānakī*
- Mambalam Sisters R. Vijayalakshmi (Ta.: ఆర్. విజయలక్ష్మి, n.d.) & R. Chithra (Ta.: ఆర్. శిத்రా, n.d.)  
→ Untersuchte Interpretation: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*

## Klassische Sänger – Tanzbegleitung

V. N. Padmini – Über V. N. Padmini als Künstlerin sind keine Informationen auffindbar.<sup>69</sup> Sie ist als Sängerin dennoch interessant, denn ihre Interpretationen finden sich auf einer Sammel-CD mit 47 Purandara-*pada*. Davon sind 27 Stücke nochmals kompiliert auf einem Album namens *Nrithyopasana* mit dem Untertitel «Bharatanatyam Songs». Es ist eines der wenigen Musik-Alben auf dem Markt, welches Purandara-Kompositionen als Tanzlieder beinhaltet und daher ein gutes Beispiel für die Interpretation von Purandara im Tanz.

Untersuchte Interpretationen: *Ōḍi bārāiya vaikunṭhapati, jaya jānakī, dāsanna māḍikō*

Rajagopal – Über diesen Künstler gibt es keine Informationen. Seine Aufnahmen sind mit Zimbeln begleitet, was darauf hinweist, dass die Aufnahmen zur Tanzbegleitung gedacht sind.<sup>70</sup> Die Interpretation ist sehr klar und ohne grosses zusätzliches Arrangement. Das *mṛ-dangam* spielt sehr aktiv, was ein weiteres Indiz dafür ist, dass das Album für die Tanzbegleitung produziert wurde.

Untersuchte Interpretationen: *Gajavadana bēḍuve, mellamellane barṇdane*

## Weitere Sänger – Tanzbegleitung

- Delhi V. Krishnamoorthy (n.d.)  
→ Untersuchte Interpretationen: *Mellamellane barṇdane*
- Saroja Natarajan (Kn.: సరోజా నటరాజన, ? – 2016)  
→ Untersuchte Interpretation: *Kēlanō hari*

<sup>67</sup> S. RAJAGOPALAN (1994:152) oder <http://www.hyderabad Sisters.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

<sup>68</sup> Ausführliche Informationen über dieses Duo s. <http://www.carnaticabrothers.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

<sup>69</sup> Zu V. N. Padmini als Autorin (VNP) s. o. unter «Textgrundlagen».

<sup>70</sup> Ausführlicher zu den Zimbeln als Musik-Instrument im Tanz s. u. unter «Musik im Bharata Natyam».

- Neela Chakravarthy (n.d.)  
→ Untersuchte Interpretation: *Jaya jānakī*

## Populäre Sänger – *Sukhama saṅgīta* und Gesang für Film

*M. S. Sheela* – M. S. Sheela (Kn.: ಎಮ್.ಎಸ್.ಶೀಲಾ, n.d.) ist eine Schülerin des karnatischen Sängers R. K. Srikantan<sup>71</sup>, einem Schüler in der Linie von Śrī Tyāgarāja.<sup>72</sup> Sie stammt aus einer Musikerfamilie und machte eine berufliche Musikausbildung an der Bangalore Universität. Neben klassischer karnatischer Musik singt sie leichte Musik (*sukhama saṅgīta*) und ist als ausgebildete Bharata-Natyam-Tänzerin bis in die 1990er Jahre öffentlich aufgetreten. Zusammen mit ihrem Ehemann gründete sie eine Produktionsfirma, in welcher sie Alben mit *dāsa*-Liedern veröffentlicht.

Untersuchte Interpretationen: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*

*M. Balamuralikrishna* – Obwohl M. Balamuralikrishna (Te.: మంగళంపల్లి బాలమురళీకృష్ణ, 1930 – 2016) ein karnatischer Sänger der alten Garde ist, kann er als ein populärer Interpret angesehen werden, denn er galt als multi-talentierter und experimentierfreudiger Künstler.<sup>73</sup> Er hat sowohl als Musiker als auch als Komponist und Filmschauspieler Ruhm erlangt und ist der einzige karnatische Musiker, der einen französischen Ehrenorden trägt.<sup>74</sup> In Südin-dien ist er eine Ikone und wird von der breiten Masse verehrt. Sein Bühnenjubiläum wurde als Festival zelebriert und in einer eigenen Sendung in Indien ausgestrahlt. Seinen Erfolg hat er seiner gefühlvollen und sanften Stimme zu verdanken. Seine Interpretationen von Purandara-Liedern sind alle aus kanaresischen Filmen entnommen. Manche davon, z.B. *ī pariya sobagāva*, sind auch in einer reinen Konzert-Variante vorhanden.

Untersuchte Interpretationen: *ī pariya sobagāva* (im Duett mit Bhimsen Joshi), *jagadud-dhārana*, *kāgada baṁdide namma*, *śrīgaṇanātha*

*Binni Krishnakumar* – Diese Sängerin ist aus Kerala und ist karnatisch ausgebildet. Binni Krishnakumar (Ml.: ബിന്നി കുമാര, 1974 –) veröffentlicht zwar auch karnatische Musik, ist aber bekannter für ihren Playback-Gesang in Filmen. Ihre karnatische Musik klingt poliert und melodios, aber auch gefühlvoll, ähnlich wie die Interpretationen aus der indischen Filmmusik.

<sup>71</sup> Zu R. K. Srikantan (RKS) s. o. unter «Textgrundlagen».

<sup>72</sup> S. RAJAGOPALAN (1994:236) oder <http://www.mssheela.com/> – Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

<sup>73</sup> Vgl. RAJAGOPALAN (1992:101ff.).

<sup>74</sup> Der französische Chevalier-Orden *Ordre des Arts et des Lettres* wurde ihm 2005 verliehen.



Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva, ōḍi bāraiya vaikunṭhapati, gajavadanā bēḍuvē, bhāgyada lakṣmī bārammā*

**K. J. Yesudas** – K. J. Yesudas (Ml.: ജോസഫ് യേശുദാസ് കുട്ടാശേരി, 1940 –) ist ursprünglich aus Kerala, wo er sich an der Music Academy in Tirupunithura (Ml.: തൃപ്പൂണിത്തുറ) und Trivandrum (Ml.: തിരുവനന്തപുരം, *tiruvananthapuram*) ausbilden liess. Später lernte er unter Chembai Vaidyanatha Bhagavathar (Ml.: ചെമ്പൈ വൈദ്യനാഥ ഭാഗവതർ, 1896 – 1974) und spezialisierte sich neben der karnatischen Musik auch in Playback-Gesang für Filme.<sup>75</sup> Er ist einer der wenigen Musiker, die sowohl in klassischen wie auch populären Kreisen geschätzt wird und eine grosse Fangemeinde besitzt. Er hat eine grosse Zahl an devotionaler Musik veröffentlicht, in welcher er auch viele *dāsara-pada* wiedergibt.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva, gajavadana bēḍuve, jagaduddhārana*

**Bhimsen Joshi** – Bhimsen Joshi (Kn.: ಭೀಮಸೇನ ಜೋಷಿ, 1922 – 2011) stammt aus Karnataka und ist in nordindischer klassischer Musik ausgebildet. Neben der klassischen Musik wurde er bekannt durch seinen Playback-Gesang in Filmen. Aufgrund seiner Herkunft aus Südindien und seiner Expertise in nordindischer Musik war er in ganz Indien beliebt und bereiste das Ausland extensiv.<sup>76</sup> Neben dem klassischen Hindusthani-Gesang spezialisierte er sich auch in den *abhaṅg*, *bhajan* und *dāsara-pada* der Poeten aus Maharashtra und Karnataka.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva* (im Duett mit M. Balamuralikrishna), *bhāgyada lakṣmī bārammā* (aus dem Film *Nodī Swami Navirodu Heege*)

**Bombay S. Jayashri** – Mit bürgerlichem Namen Jayashri Ramnath (Bn.: জয়শ্রী রামনাথ, n.d.), hat diese Künstlerin sowohl eine karnatische Musik-Ausbildung unter namhaften Lehrern wie Lalgudi G. Jayaraman (Ta.: லால்குடி ஜெயராமன், 1930 – 2013), als auch Kenntnisse in der nordindischen klassischen Musik.<sup>77</sup> Sie ist sehr aktiv im Austausch mit nordindischen Künstlern und nimmt auch an interkulturellen Kollaborationen mit westlichen Musikern teil. Als Playback-Sängerin für den Film *Life of Pi* erlangte sie 2012 eine Oscar-Nomination. Bombay S. Jayashri hat eine breite Auswahl an Alben veröffentlicht. Darunter findet sich auch ein Album mit Purandaradāsa-*pada*, woraus eine der untersuchten Interpretationen stammt (*kaṁḍe nā gōvirṇḍana*). Die andere Aufnahme stammt aus dem Film *Morning Raga* (Te.: མཛོེ, 2005) und ist eine elektronisch arrangierte, moderne Interpretation des Stücks.

<sup>75</sup> S. RAJAGOPALAN (1990:439) und RAJAGOPALAN (2008:756).

<sup>76</sup> S. OEMI (2011:177f.).

<sup>77</sup> Ausführlichere Informationen zu dieser Künstlerin s. <http://bombayjayashri.com/> – Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

Untersuchte Interpretationen: *Kaṁḍe nā gōviṁdana, jagaduddhāraṇa* (aus dem Film *Morning Raga*)

K. S. Chitra – K. S. Chitra (Ml.: കെ. എസ്. ചിത്ര, 1963 –) ist eine berühmte Filmsängerin in Indien. Sie genoss in ihrer Heimat Kerala eine karnatische Ausbildung, hat ihre Bekanntheit jedoch hauptsächlich der Filmmusik zu verdanken. Neben S. Janaki<sup>78</sup> ist sie eine der berühmtesten Filmsängerinnen aus dem Süden, die national Karriere gemacht haben. Neben zahlreichen Veröffentlichungen als Playback-Sängerin hat sie einige CDs mit karnatischer Musik herausgebracht. Ihre Aufnahmen von Purandara-*pada* sind nicht modern, aber mit aufwendigen Streicher-Arrangements ergänzt.

Untersuchte Interpretationen: *Jagaduddhāraṇa, bhāgyada lakṣmī bārammā*

S. Janaki – Sishtla Shreeramamurthy Janaki (Te.: శిష్ట శ్రీరామ మూర్తి జానకి, 1938 –) aus Andhra Pradesh ist bekannt als S. Janaki und seit jungen Jahren Sängerin für indische Filme. Ihr Musiklehrer war Sri Paidiswamy (n.d.). Sie hat sowohl im Süden als auch in Bollywood Karriere gemacht und ist eine der erfolgreichsten südindischen Filmsängerinnen. Neben der Filmmusik veröffentlichte sie Alben mit devotionaler Musik, wie Kompositionen von Mīrā oder Tulsidās, aber auch von karnatischen Komponisten, wie Muttusvāmī Dīkṣitā oder Svati Tirunāl.

Untersuchte Interpretationen: *Pōgadirelo raṅga, mellamellane baṁḍane* (aus dem Film *Mrugaalaya* [Kn.: ಮೃಗಾಲಯ])

M. G. Sreekumar – M. G. Sreekumar (Ml.: എം. ജി. ശ്രീകുമാർ, 1957 –) stammt aus einer Musikerfamilie von Kerala.<sup>79</sup> Er erlernte unter seinem Bruder M. G. Radhakrishnan (Ml.: എം. ജി. രാധാകൃഷ്ണൻ, 1940 – 2010) karnatische Musik. Wie viele südindische Filmsänger singt M. G. Sreekumar heute sowohl für nationale als auch südindische Filme. Als Moderator und Juror trat er auch im Fernsehen für Musik-Shows auf. Wie viele Musiker aus der Filmindustrie veröffentlicht M. G. Sreekumar neben der Filmmusik hauptsächlich devotionale Musik. Diese ist meist mit viel elektronischen Arrangements ergänzt und erinnert an die *sukhama saṅgīta*. Seine Aussprache ist auffallend fehlerhaft.

Untersuchte Interpretationen: *Gajavadana bēḍuve, jagaduddhāraṇa*

*Weitere Interpreten*

- Anuradha Shriram (Ta.: அனுராதா ஸ்ரீராம், 1970 –)<sup>80</sup>  
→ Untersuchte Interpretation: *Gajavadana bēḍuve*

<sup>78</sup> S. u.

<sup>79</sup> Ausführlichere Informationen zu diesem Künstler s. <https://mgsreekumar.com/> – Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

<sup>80</sup> Ausführlichere Informationen zu dieser Künstlerin s. <http://anuradhasriram.com/> – Zuletzt geprüft am 26.6.2017.

- Jayanthi Devi (n.d.)  
→ Untersuchte Interpretation: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*
- Kasturi Shankar (Kn.: ಕಸ್ತೂರಿ ಶಂಕರ್, 1950 –)  
→ Untersuchte Interpretation: *Mellamellane barṁdane*
- K. S. Surekha (n.d.)  
→ Untersuchte Interpretation: *Pōgadirelo raṁga*

## Populäre Sänger – Andere

H. Hanumathachari – H. Hanumathachari (n.d.) ist ein Musikproduzent, der viele Alben zu devotionaler Musik herausgibt. Als Leiter von Roopasri Music Productions produziert er auch Filmmusik für kanaresische und tamilische Filme. Im Genre der *dāsara-pada* hat er unter anderem mit dem Sänger Raj Kumar Bharathi (n.d.) und der Sängerin Sulochana Sampath (n.d.) Alben veröffentlicht. Der Stil der Interpretation ist eine Mischung aus semi-klassischer südindischer Musik (*sukhama saṁgīta*), karnatischen Elementen und volkstümlichem Arrangement. Auf den Alben ist überall H. Hanumanthachari als Verantwortlicher für die Musik ausgewiesen, d.h. die Stücke wurden von ihm in Musik gesetzt. Raj Kumar Bharati (Ta.: ராஜ்குமார் பாரதி) ist ein Künstler einer Musikerfamilie, der sich Schüler von grossen karnatischen Musikern wie M. Balamuralikrishna<sup>81</sup> und T. V. Gopalakrishnan (Mi.: சி. வி. கோபாலகிருஷ்ணன், 1932 –) nennt. Er hat sich auf lokale Musikgenres spezialisiert, darunter auch Film- und Tanzmusik. Über Sulochana Sampaths (Ta.: ஸுலோசண ஸம்-பத்) musikalischen Hintergrund gibt es keine Informationen.

Untersuchte Interpretationen: *Ārige vadhuvāde, kēḷanō hari, jagaduddhārana, bhāgyada lakṣmī bārammā*

B. V. Karanth – B. V. Karanth (Kn.: ಬಾಬುಕೋಡಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಕಾರಂತ್, 1929 – 2002) aus Mysore war ein erfolgreicher Regisseur für Film und Theater in Indien.<sup>82</sup> Auch als Musikproduzent von Kinofilmen feierte er grosse Erfolge. Neben diesen Tätigkeiten engagierte er sich stark für das Gesellschaftstheater, vor allem für das Laientheater, und gründete Theatergruppen in verschiedenen Staaten. Eines seiner kanaresischen Laientheater-Stücke aus dem Jahr 1974 hiess *Sattavara Neralu* und handelte von Viṣṇu, der in menschlicher Form zur Erde hinab kommt, um als Abt ein viṣṇuitisches Kloster zu führen. Das Stück wurde musikalisch begleitet von vielen Purandaradāsa-pada und -ugābhōga.

Untersuchte Interpretationen: *Ninnarṁtha tarṁde*

Rajkumar – S. P. Mutturaju (Kn.: ಸಿಂಗನಲ್ಲೂರು ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ ಮುತ್ತುರಾಜು, 1929 - 2006), bekannt als Rajkumar, war einer der grössten kanaresischen Schauspieler und Playback-

<sup>81</sup> S. o.

<sup>82</sup> Zu seinem Einfluss auf die Entwicklung des indischen Volkstheaters s. AWASTHI (1985:86ff.).

Sänger des 20. Jh. Er wird in Karnataka als ein Idol verehrt. Zu seinem Tod wurden zwei Tage Staatstrauer angeordnet. Er spielte in über 200 kanaresischen Filmproduktionen und sang in vielen davon selbst die Lieder. Er war ein grosser Förderer der kanaresischen Sprache und des kanaresischen Kulturguts und weigerte sich zeitlebens, in nationale Filmprojekte einzusteigen. Er war ein passionierter Musiker mit karnatischer Ausbildung. Er spielte in vielen historischen Filmen mit, in welchen er gleichzeitig *dāsara-pada* sang, z.B. in *Mantralaya Mahatme* (Kn.: ಮಂತ್ರಾಲಯ ಮಹಾತ್ಮೆ, 1966) oder *Sri Krishnadevaraya* (Kn.: ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ, 1970). Neben seiner Tätigkeit im Film veröffentlichte er einige Alben mit devotionaler Musik. Seine Interpretation der Lieder ist sehr sanft und melodios, wie man es im Film gewohnt ist. Seine karnatische Ausbildung macht die Wiedergabe glaubhaft.

Untersuchte Interpretation: *Pōgadirelo raṅga, udaravairāgyavidu,*

### **Volkstümliche Interpreten - *Sampradāya bhajan***

*Vidyabhushana* – Vidyabhushana (Kn.: ವಿದ್ಯಾಭೂಷಣ, 1952 –) ist ein ehemaliger Kloster-vorsteher, der sich vom zölibatären Mönchtum abgewendet und nun als Sänger von *haridāsa-pada* Konzerte gibt. Mittlerweile hat er in Bangalore ein *purandarāśrama* erbaut<sup>83</sup>, welches er leitet, und in welchem regelmässige Konzerte stattfinden. Von allen untersuchten Interpreten hat er die grösste Anzahl von Purandara-*pada* veröffentlicht. Seine Wiedergabe der Purandara-Lieder ist sehr nahe an einer volkstümlichen Interpretation, da sie mit grösserem Instrumentarium und *bhajan*-artigen Rhythmen versehen ist. Durch seine Schulung in karnatischer Musik bleibt Vidyabhushana in der Darbringung der Lieder aber der karnatischen Musik treu. Seine Art des Arrangements ist wohl als Taktik zu werten, eine möglichst grosse Masse an Zuhörern zu erreichen.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva, Udaravairāgyavidu, ōḍi bāraiya vaikuṇṭhapati, jaya jānakī, ninnarṁtha tarṁde, bhāgyada lakṣmī bārammā, vṛṁdāvanadoḷāḍuvanāre*

*Vanishree & Vijayalakshmi* – Über das weibliche Duett Vanishree (n.d.) & Vijayalakshmi (n.d.) findet man keine Informationen. In ihrer Interpretation sind die Lieder stark verziert mit langen elektronischen Intros, auch mit Instrumenten aus der nordindischen Musik, wie z.B. der nordindischen Bambusflöte<sup>84</sup>. Die Wiedergabe der Lieder ist eher meditativ und sehr modern gestaltet.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva, dāsanna māḍikō*

*A. V. K. Rajasimmhan* – A. V. K. Rajasimmhan (n.d.) ist ein Beispiel für eine traditionelle Interpretation von Purandara ausserhalb des karnatischen Kontexts. A. V. K. Rajasimmhan ist aus einer Familie mit Tradition in *sampradāya bhajan*. Obwohl er karnatisch ausgebildet

<sup>83</sup> S. o. unter «Purandaras Werk aktuell».

<sup>84</sup> Ausführlicher zur Flöte s. u. unter «Musik im Bharata Natyam».

ist, ist seine Wiedergabe der Purandara-Lieder ganz darauf ausgerichtet, Gruppen zum Mitsingen anzuregen, so wie es die Vorsänger in *satsaṅg*-Veranstaltungen tun.

Untersuchte Interpretationen: *Āṛige vadhuvāde*

*Srirangam Gopalaratnam* – Über Srirangam Gopalaratnam (Te.: శ్రీరంగం గోపాలరత్నం, 1939 – 1993) sind sehr wenige Informationen auffindbar. Sie war Expertin für Volkstheater und -musik, wie man sie aus dem *harikatha* (Te.: హరికథ), *kucipuḍī*<sup>85</sup> (Te.: కూచిపూడి), *yakṣagāṇa*<sup>86</sup> (Kn./Tulu: ಯಕ್ಷಗಾನ) und aus *jāvaḷi*<sup>87</sup>-Kompositionen kennt.<sup>88</sup> In der karnatischen Musik galt ihre Spezialisierung den Kompositionen von Śrī Annamācārya. Ihre Wiedergabe von Purandaras Stücken klingt im ersten Moment karnatisch, beim genaueren Hinhören fällt eine Art Sprechgesang und eine unübliche Intonation auf, die sehr untypisch für karnatische Interpretationen ist.

Untersuchte Interpretation: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*

*Udaiyalur K. Kalyanaraman* – Udaiyalur K. Kalyanaraman (n.d.) ist ein karnatisch ausgebildeter Sänger. Er ist spezialisiert im südindischen *sampradāya bhajan* und hat zahlreiche Alben mit devotionaler Musik veröffentlicht. Seine Interpretation ist ähnlich wie jene von karnatischen Musikern, einzig die Zimbeln im Hintergrund erinnern daran, dass der Interpret ein *bhāgavata*<sup>89</sup> ist.

Untersuchte Interpretation: *Kēḷanō hari*

### Genre-fremde Interpreten – Hindusthani-Musik

*Faiyaz Khan* – Faiyaz Khan (Kn.: ಫಯಾಜ್ ಖಾನ್, n.d.) gehört zu einer nordindischen Musikerfamilie, die vor rund 150 Jahren von Uttar Pradesh nach Karnataka eingewandert ist. Obwohl durch diese weit zurückliegende Migration zwar kulturell assimiliert, ist dieser Künstler in klassischer nordindischer Musik ausgebildet. Seine Interpretation von Purandaras Liedern, in akzentfreiem Kannada, aber mit nordindischem Instrumentarium, ist ein Resultat dieser Erziehung und ein gutes Beispiel dafür, wie sich Purandaradāśas Stücke frei vom karnatischen Hintergrund interpretieren lassen.

Untersuchte Interpretation: *Ī pariya sobagāva*

*Upendra Bhat* – Upendra Bhat (Kn.: ಉಪೇಂದ್ರ ಭಟ್, n.d.) ist in Mangalore aufgewachsen und ausgebildet in nordindischer klassischer Musik. Er hat unter Schülern von Pandit Bhimsen Joshi<sup>90</sup> gelernt. Neben Hindusthani-Musik hat er auch Alben mit Marathi- und Kannada-

<sup>85</sup> Kucipuḍī ist ein klassischer Tanzstil aus Andhra Pradesh. Ausführlicher s. REBLING (1982).

<sup>86</sup> Yakṣagāṇa ist ein alter traditioneller Theater-Tanz aus Karnataka, in welchem die Protagonisten Masken und opulente Kostüme tragen. Ausführlicher s. BINDER (2013).

<sup>87</sup> S. Anhang unter «Traditionelles Repertoire und Tanzformen im Bharata Natyam».

<sup>88</sup> S. RAJAGOPALAN (1992:128).

<sup>89</sup> Als Bhāgavata oder Bhāgavata werden üblicherweise Vertreter der Harikathā-Tradition bezeichnet.

<sup>90</sup> S. o.

sprachigen Kompositionen veröffentlicht. Seine Purandara-Interpretation ist eine Mischung zwischen nordindischer und devotionaler Musik.

Untersuchte Interpretation: *Kēḷanō hari*

*H. Nagaraja Rao* – Der Hindusthani-Sänger H. Nagaraja Rao (Kn.: ನಾಗರಾಜ ರಾವ್ ಹವಲ್ದಾರ್, 1959 –) ist ursprünglich aus Karnataka und ein weiterer Schüler des Maestros Bhimsen Joshi.<sup>91</sup> Der studierte Historiker und Archäologe hat sich einen Namen gemacht durch die musikalische Interpretation der alten kanaresischen *vacana*-Gedichte in nordindischer Musik. Auch die *haridāsa*-Werke gehören zu seiner Spezialität. Er ist in den virtuellen Medien stark vertreten. Seine Interpretation von Purandaradāsa ist eine Mischung von volkstümlicher und nordindischer Singweise.

Untersuchte Interpretationen: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*

---

<sup>91</sup> Ausführlichere Informationen zu diesem Künstler s. <http://www.pandithavaladar.com/> – Zuletzt geprüft am 26.6.2017.

### 3.1.2. Textanalyse und -kommentar

#### 3.1.2.1. Sprache und Text

Kannada gehört zu den dravidischen Sprachen und ist eine der vier grossen südindischen Sprachen. Kannada ist zwar nicht verwandt mit den indoarischen Sprachen, enthält aber viele Lehnwörter aus dem Sanskrit. Die Kompositionen der *haridāsa* sind in sogenanntem Mittel-Kannada geschrieben, welches zwischen dem 13. und 18. Jh. angesetzt werden kann. Vor allem während des Vijayanagara-Reichs erlebte die Sprache aufgrund der Patronage des König-Hofs einen literarischen Aufschwung.<sup>92</sup> Die Form des Kannada, welches Purandaradāsa in seinen Kompositionen benutzt, ist eine Mischung aus literarischem Kannada und dem nordnordöstlichen Dialekt seines Herkunft-Ortes, der von der Sprache Marathi beeinflusst wurde.<sup>93</sup> Zusätzlich zu den regionalen Sprachunterschieden herrschen im Kannada Kastendialekte. Purandara verwendet eine Oberschichtsprache, was sich in dem stark vom Sanskrit beeinflussten Wortschatz zeigt. Ausserdem verwendet er viele Anspielungen, welche für Nicht-Brahmanen kaum verständlich gewesen sein dürften.<sup>94</sup> Dem Kannada inhärent ist eine relativ ausgeprägte Diglossie, d.h. die geschriebene und gesprochene Sprache unterscheiden sich stark voneinander. Die Aussprache des Geschriebenen erscheint durch den Ausfall von Vokalen sehr temporeich und synkopenhaft. Die Gründe liegen darin, dass die kurzen Vokale extrem verkürzt ausgesprochen werden, sodass es fast so klingt, als wenn sie ganz fehlen. Des Weiteren verfügt das Kannada über eigentümliche Regeln des Vokal-*sandhi*, bei welchem die aufeinandertreffenden gleichen Vokale sich nicht automatisch verlängern.<sup>95</sup> Dieser Umstand ergibt eine Anhäufung von Kurz-Vokalen in mehrsilbigen Wortgebilden, die bei der erwähnten verkürzten Aussprache das Tempo und den Rhythmus der Sprache als sehr schnell erscheinen lassen.

Obwohl Purandaradāsa ein klassischer kanaresischer Dichter war, kann man seine Lieder in sprachlicher Hinsicht in zwei unterschiedliche Gruppen einteilen.<sup>96</sup> Der Hauptteil seiner Lieder, die dieser Untersuchung vorliegen, ist in sogenanntem Mittel-Kanaresisch verfasst.<sup>97</sup> Diese Sprache unterscheidet sich hauptsächlich auf der lexikalischen Ebene vom modernen Kannada, d.h. es finden sich zahlreiche veraltete Ausdrücke, die heute nicht mehr im Gebrauch sind. Grammatisch weisen die Texte keine erwähnenswerten Unterschiede zum modernen Kanaresisch auf. Der Anteil an Sanskritvokabular ist in diesen Liedern eher minimal.

---

<sup>92</sup> Ausführlicher dazu s. o. unter «Historischer Hintergrund der Lieder».

<sup>93</sup> Entsprechend der These, Purandaras Lieder könnten über längere Zeit im Gebiet des heutigen Maharashtra überliefert worden sein (ausführlich dazu s. o. unter «Stand der Forschung»), kann dieser sprachliche Einfluss auch eine spätere Entwicklung sein.

<sup>94</sup> Hierunter fallen vor allem termini technici aus Wissensbereichen, welche nur den Brahmanen zugänglich waren, wie z.B. Fachbegriffe aus der Musik, s. im Lied *kēḷaṇō hari*.

<sup>95</sup> S. JENSEN (1969:26ff.).

<sup>96</sup> Es gibt hier eine kleine Schnittmenge an Liedern, die sich aufgrund der folgenden Kriterien-Beschreibung in beide der genannten Gruppen einteilen liessen. Zu diesen Liedern gehören *ārige vadhuvāde*, *jagadudhārana* und *vṛṇḍāvanadoḷāḍuvanāre*.

<sup>97</sup> Zu diesen Liedern zählen *ī pariya sobagāva*, *udaravairāgyavidu*, *ōḍi bāraiya vaikurṇṭhapati*, *kāgada barṇḍide*, *kēḷaṇō hari*, *dāsanna māḍikō*, *pōgadirelo raṇṅa*, *bhāgyada lakṣmī bārammā* und *mella mellane barṇḍane*.

Im Gegenteil, man könnte bei manchen Stücken sogar den Eindruck gewinnen, dass Purandara es darauf anlegte, um jeden Preis nur indigene Begriffe zu verwenden. Der kleinere Teil der untersuchten Lieder stellt einen Kontrast zu den kanaresischen Liedern dar.<sup>98</sup> Sie lesen sich wie Sanskrit-*stuti* oder -*stotra* und könnten auch von jemandem übersetzt werden, der nur des Sanskrits, nicht aber der kanaresischen Sprache mächtig ist. Nur einige wenige Begriffe lassen bei diesen Kompositionen noch erkennen, dass es sich eigentlich um Lieder eines kanaresischen Dichters handelt.

Der unterschiedliche Gebrauch der Sprache hat auch Auswirkungen auf die angewandte Metrik in diesen Liedern. Die Kompositionen welche hauptsächlich Sanskrit-Komposita auf-führen, sind in ihrer Silben- und Morenmetrik weitaus regelmässiger als die kanaresischen Lieder.<sup>99</sup> Die sprachliche und metrische Unterscheidung dieser zwei beschriebenen Gruppen lässt sich auch bezüglich des Inhalts weiterführen. Während die Lieder mit hohem Sanskritanteil ausschliesslich Loblieder und Hymnen darstellen, die eine Vielzahl von mythologischen Referenzen aufweisen, enthalten die kanaresischen Lieder eine Botschaft oder erzählen eine Geschichte. Bedenkt man, dass Kannada Purandaras Muttersprache war, und die Muttersprache meistens jenes Medium ist, in welchem man sich am präzisesten und emotionalsten auszudrücken vermag, ist diese Feststellung auch nicht weiter verwunderlich. Andererseits darf man auch Purandaras Absicht nicht ausser Acht lassen, die Bevölkerung, die seine Lieder rezipierte, aufhorchen zu lassen und zu belehren. Dies konnte nur Erfolg haben, wenn er in bzw. nahe der Umgangssprache komponierte. Die Tatsache, dass die Stücke mit einer besonderen Mitteilung in Kanaresisch komponiert sind, hat auch zur Folge, dass diese Lieder, bis auf wenige Ausnahmen, gefühlsbetonter, tiefgründiger und dadurch gehaltvoller als die Sanskritreichen Stücke sind. Auf der Ebene der Grundstimmung (*rasa*) und der Gefühlsäusserungen (*bhāva*) sind diese Lieder viel differenzierter als jene Stücke mit hohem Sanskritanteil.

## Form und Gliederung der Texte

Purandaradāsa's Lieder entsprechen in ihrer Gliederung einer prä-karnatischen Form von Kompositionen, sogenannten *pada*. Das *pada* ist vermutlich eine Nachfolgeform des *prabandha* und war ursprünglich anders strukturiert als die heutigen *kṛtī*<sup>100</sup> oder *kīrtana*, wie sie in der karnatischen Musik praktiziert werden:

---

<sup>98</sup> Zu diesen Liedern gehören *kaṇḍe nā gōvīṇḍana*, *gajavadana bēḍuve*, *jaya jānakīkārṇa* und *śrī gaṇanātha*.

<sup>99</sup> Zur Bedeutung der Sanskrit-Metrik für Purandaras Lieder s. u.

<sup>100</sup> *Kṛtī* (Sa.: «die Konstruierte») ist die heute beliebteste melodische Kompositionsform der karnatischen Musik. *Kṛtī*-Kompositionen bilden die grösste Gruppe der modernen karnatischen Musik und beanspruchen den Grossteil im Repertoire eines Konzerts. Die GEWM spricht von einem Bestand von über zehntausend *kṛtī*, s. CATLIN (2000:219). Der Begriff wurde und wird oft gleichgesetzt mit *kīrtana*, wobei letzteres eine eigene Kompositionsform ist, s. RAMAKRISHNA (2012:1). Die *kṛtī* bietet dem Komponisten viele Möglichkeiten sein kreatives Genie zur Schau zu stellen. Ihre Entstehung wird im 18. Jh. angesetzt und hauptsächlich dem Komponisten Tyāgarāja zugeschrieben, durch dessen Kompositionen sich diese Lied-Form konsolidiert hat, s. SAMBAMOORTHY (1984:338) und THIELEMANN (1999:183). Die meisten überlieferten *kṛtī* sind daher in der Sprache Telugu, gefolgt von Sanskrit, Tamil und Kannada.



«The only information regarding the structure of the compositions which is provided in earlier manuscripts is the word 'dhruva' added behind the first line of a verse, saying that this part of the text is repeated as a refrain (dhruva) of the song.»<sup>101</sup>

Die Karnatisierung von Purandaras Kompositionen<sup>102</sup> hat jedoch bewirkt, dass die Lieder formal der karnatischen *kṛtī*- oder *kīrtana*-Struktur angepasst wurden. In diesen findet sich neben dem allgemeinen Refrain (*pallavi*) manchmal noch ein Sub-Refrain (*anupallavi* oder *samaṣṭi-caraṇa*), welcher hierarchisch dem Refrain untergeordnet wird, inhaltlich aber eng an diesen gebunden ist.<sup>103</sup> Dass diese Unterteilung von *pallavi* und *anupallavi* eine spätere Entwicklung ist und in den meisten Liedern Purandaras künstlich herbeigeführt wurde, zeigen vier Sachverhalte:

- Die Verbindung zwischen *pallavi* und *anupallavi* kann bis in die Textgrammatik reichen, so dass man z.B. den *pallavi* ohne *anupallavi* sprachlich gar nicht verstehen kann.
- Metrisch ist der *anupallavi* oft identisch mit der Metrik des *pallavi* oder ähnelt ihm stark, während die Strophen nicht selten eine ganz andere metrische Struktur bilden.
- Je nach Überlieferung kann das, was in der einen Version als *anupallavi* deklariert ist, in einer anderen Version desselben Liedes als *caraṇa* angesehen werden. Diese unterschiedlichen Strukturierungen desselben Lied-Abschnitts zeigen, dass hier keine in der Überlieferung fixierte Gliederung besteht.
- Die Reihenfolge und die Anzahl Wiederholungen der Strophen werden in der Praxis sehr flexibel gehandhabt, so dass der *anupallavi* vor dem *pallavi* gesungen werden kann, oder dass nur Textteile des *pallavi* oder *anupallavi* zwischen den *caraṇa* wiederholt werden. Diese Flexibilität kann in späteren Kompositionen der karnatischen Tradition, z.B. von Tyāgarāja, nicht beobachtet werden und wirft daher Fragen auf über die Kompatibilität der *kṛtī*-Struktur mit den Purandara-*pada*.<sup>104</sup>

Diese Erkenntnisse zeigen, dass Stücke, die zwischen *pallavi* und *anupallavi* unterscheiden, ursprünglich höchstwahrscheinlich nur über einen *pallavi* verfügten.

---

<sup>101</sup> Mündliche Information von KUCKERTZ, zit. in THIELEMAN (1999:239). Im *Nāṭyaśāstra* wird *dhruvā* als Liedgattung erklärt, s. NŚ XXXII und KRISHNA RAO (2006:10ff.).

<sup>102</sup> Ausführlicher zur Karnatisierung s. u. unter «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl».

<sup>103</sup> In späteren Kompositionsformen ist diese inhaltliche Anbindung dieser zwei Kompositionsteile formalisiert, s. RAMAKRISHNA (2012:9):

«The sutra-vṛtti-bhashya format is seen [sic!] the pallavi anupallavi and charana especially in Tyagaraja's kṛtis. Sutra is the concise abbreviated statement in the pallavi, vṛtti is an explanation of the theme (anupallavi) and bhashya which is interpretation and elaboration with examples, occurs in the charan.»

<sup>104</sup> S. dazu auch THIELEMANNS (1999:240ff) ausführliche Analyse von drei Purandara-Liedern und die These, dass die Form seiner Lieder älteren Kompositionsformen entsprechen, wie sie im *Gītagovinda* aus dem 12. Jh. oder im *Saṅgītaratnākara* aus dem 13. Jh. vorkommen. Unabhängig von ihrer These wird in den Beispielen klar, dass eine Dreiteilung in *pallavi-anupallavi-caraṇa* eine Konstruktion ist, die diesen Liedern nachträglich auferlegt wurde.

Im Übrigen entsprechen Purandaras Werke den allgemeinen Merkmalen von typischer lokalsprachlicher *bhakti*-Literatur.<sup>105</sup> Der Refrain ist meist kurz und textlich eingängig komponiert. Am Ende jedes Stückes findet sich das *aṅkitanāma* des Autors, die Signatur des Dichters. Purandaras *aṅkitanāma* ist Purandaraviṭhala. Weitere Aspekte, die unter dem Gesichtspunkt der Lied-Gliederung diskutiert und kommentiert werden, sind unterschiedliche Reihenfolgen der Lied-Abschnitte, unterschiedliche Anzahl von Liedabschnitten, Vertauschungen von Lied-Zeilen, das Fehlen oder Vorhandensein eines roten Fadens durch die verschiedenen Lied-Abschnitte hindurch und nachträglich eingebaute Lied-Abschnitte.

### Umgang mit Textvarianten<sup>106</sup>

Mündliche Traditionen<sup>107</sup> sollten in erster Linie als eine Vergegenwärtigung menschlicher Erinnerung und weniger als die Vergegenständlichung eines Texts gewertet werden. Sie unterliegen regelmässiger und ständiger Wiederholung, die von verschiedenen Menschen ständig getätigt wird, ohne dass eine Veränderung bzw. die Entstehung von verschiedenen Versionen explizit wahrgenommen wird. Diese Menschen sind oft selbst Experten im entsprechenden Genre, sind Kenner von ähnlichen Überlieferungen und haben Kenntnis darüber, wie sie diese reproduzieren, ohne die Regularität des Genres zu verletzen, auch wenn die Versionen fehlerhaft werden, oder es bereits sind. Die Lied-Analyse diskutiert solche sprachlichen und stilistischen Besonderheiten und bestehende Varianten des Textes. Der Kommentar bespricht auffällige lexikalische oder grammatische Situationen, sowie Abweichungen von der Textvorlage, die einen Einfluss auf die weiterführende Analyse haben könnten. Die Nennung der Textvarianten ist nicht erschöpfend, sondern bezieht sich auf die in den vorausgehend erwähnten Text- und Musikquellen vorhandenen Angaben, und wird auch nur kommentiert, wenn die strukturellen oder sprachlichen Abweichungen für die Analyse dieser Arbeit relevant sind.<sup>108</sup> Um die Wichtigkeit von Textvarianten für die Lied-Analyse aufzuzeigen, soll im Folgenden kurz auf die Eigenschaften, Ursachen und auf die Bedeutung von Textvarianten in einer mündlichen Überlieferung eingegangen werden.

Mündliche Überlieferungen von Liedern sind weltweit verbreitet.<sup>109</sup> Die berühmtesten Beispiele sind Zählreime, Epen oder Balladen. Zählreime können überall auf der Welt wiedererkannt werden, auch wenn sie in verschiedenen Varianten oder gar Sprachen im Umlauf sind. Epische Gedichte mögen in der Handlung, im Rhythmus, in der Rollenverteilung und

---

<sup>105</sup> Vgl. DHARWADKER (2012:686) und ENTWISTLE (2012:689).

<sup>106</sup> Grundlage für das hier Dargestellte ist RUBIN (1997).

<sup>107</sup> Zu mündlichen Überlieferungen in Südasien s. BERGER (1975).

<sup>108</sup> Da es sich hier um eine mündlich überlieferte Tradition handelt, sind in etwa so viele Varianten zu jedem Lied im Umlauf, wie es Schulen oder Lehrer gibt. Es würde jahrelange Feldforschung bedingen, alle existenten Varianten eines Liedes zu sammeln und zu editieren. Ausgehend von der Annahme, dass die populärsten Varianten auch diejenigen sind, die in Sammelbänden abgedruckt werden, wird für die hier vorgestellte Textanalyse eine Auswahl dieser Ausgaben untersucht. Die daraus gewonnenen Ergebnisse können aber nur einen Eindruck und eine Tendenz dessen vermitteln, was bei einer kritischen Analyse aller bestehender Textvarianten herauskommen würde. Eine solche kritische Untersuchung würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen und kann hier daher nicht erfolgen.

<sup>109</sup> Für eine ausführliche Darstellung zur Forschung mündlicher Traditionen in der Literaturwissenschaft s. FINNEGAN (1992).

dem allgemeinen Beschrieb von Charakteren und Orten beständig bleiben, aber die Singart und der exakte Wortlaut kann selbst bei ein und demselben Interpreten variieren.<sup>110</sup> Ähnlich verläuft es mit Balladen, wenn auch diese dem Wandel weniger unterworfen sind, wie die beiden erstgenannten Beispiele. Mündliche Überlieferungen sind, wie diese Beispiele zeigen, meist nicht wörtlich genau.<sup>111</sup>

«[.... T]ransmission cannot be viewed as verbatim recall of the fixed texts of literate readers. Remembering a piece from an oral tradition does not require the recall of exact words: recall of the general meaning and form is sufficient.»<sup>112</sup>

In der mündlich überlieferten Dichtung ist zu beachten, dass sie sich gerade über diese Vielfalt der Möglichkeiten, dasselbe in immer wieder neue Worte zu fassen, definiert. Diese Prämisse auf ein Beispiel aus der südslawischen epischen Dichtung beziehend meint LORD:

«there is nothing in the poet's experience (or even ours if we listen to the same song from several singers and to the same singer telling the same song several times) to give him any idea that a theme can be expressed in only one set of words.»<sup>113</sup>

Es gibt demnach nicht *die* Variante einer Überlieferung, welche korrekt ist und ausschliesslich überliefert wird. Vielmehr ist es das Thema, die Metaphorik, die Poetik und einige spezifische Details, welche beibehalten werden und gleichbleibend sind. Die Unterschiede zwischen verschiedenen Versionen desselben Stücks, in der Vermittlung eines Themas, eines Bildes und einer poetischen Struktur, haben Einfluss auf die Methoden, wie die Vergegenwärtigung einer Tradition studiert wird. In den meisten mündlichen Traditionen kann man wohl einzelne Formen der Vergegenwärtigung vergleichen, um die Art ihrer Organisation zu abstrahieren, nicht aber um ihre Genauigkeit oder Präzision festzustellen: «Ideas such as the piece or the original version make little sense in analyzing variants.»<sup>114</sup>

Veränderungen innerhalb einer mündlichen Überlieferung sind daher nicht als Fehler anzusehen. Vielmehr dienen Vergleiche verschiedener Versionen derselben Überlieferung, um Folgerungen über ihre Struktur anzustellen. Nach RUBIN besitzt eine mündlich überlieferte Tradition bestimmte Merkmale. Diese Merkmale treffen auch weithin auf die Tradierung der Lieder Purandaradāsas und ihrer verschiedenen Versionen zu:<sup>115</sup>

1. Sie ist universal und tritt in jeder Kultur der Gegenwart zu Tage. Insofern ist die Überlieferung der Purandara-Liedtexte ein weiterer Beitrag zu den «Gesetzmässigkeiten» mündlicher Überlieferung.
2. Ihre Stabilität ist abhängig von der Genauigkeit des menschlichen Gedächtnisses.

---

<sup>110</sup> S. RUBIN (1997:4f.).

<sup>111</sup> Eine grosse Ausnahme bildet die Überlieferung des Rg-Veda mit ihren spezifischen Vorkehrungen gegen Änderungen, s. STAAL (1961).

<sup>112</sup> RUBIN (1997:6)

<sup>113</sup> LORD, zit. in RUBIN (1997:7).

<sup>114</sup> RUBIN (1997:13, Fn.2)

<sup>115</sup> Nach RUBIN (1997:8)

Die Stabilität von Purandaras Liedern hängt vor allem von der Genauigkeit des Gedächtnisses der weiblichen Familienoberhäupter sowie der professionellen und Laien-Sänger ab.

3. Es gibt sie in unterschiedlichen Genres, innerhalb welcher sie in kohärenter Form nur bestimmten Gruppen zugänglich sind. Diese unterschiedlichen Genres umfassen neben der karnatischen Musik auch Formen der Populärkultur (z.B. Film) und weitere performative Künste (z.B. Bharata Natyam). Dadurch eröffnet sich eine mehr oder weniger beschränkte Zugänglichkeit für die Allgemeinheit.
4. Sie wird in bestimmten sozialen Kontexten übermittelt.
5. Sie hat im Sinne des gegenwärtigen Bildungsstandes Unterhaltungswert, wenn auch dies nicht ihre primäre Funktion sein muss.
6. Sie bedient sich einer nicht alltäglichen Sprache. Durch den Sprachwandel ist mancherlei nicht mehr oder nur schwer verständlich, und es besteht die Gefahr des Verschlimmbesserns.<sup>116</sup>
7. Sie übermittelt kulturelle Information und steigert den Zusammenhalt der betroffenen Gruppe. Die Lieder sind ein Identitätsmerkmal der *mādhva*-Brahmanen, der Kanaresisch-Sprachigen und der karnatischen Musik.
8. Sie ist poetisch und nutzt Stilformen wie Reime, Alliterationen, Vers und Wiederholungen von Klangmustern.
9. Sie ist rhythmisch.
10. Sie wird gesungen.

Mündliche Traditionen haben in der Regel Organisationsformen und Strategien entwickelt, um Veränderungen in der Vermittlung des Textes, die durch das menschliche Gedächtnis verursacht werden, zu verringern. Hierzu gehört das Konzept des «Schema» aus der Literaturpsychologie.<sup>117</sup> Schemata bestehen aus einer Ansammlung von Erinnerungen vergangener Reaktionen sowie Erfahrungen, die wir schematisch in unserem Gedächtnis organisieren, um gut angepasst in der Umwelt zu reagieren. Ein Zuhörer einer Vergegenwärtigung eines überlieferten Inhalts hört diesen nie in Isolation, sondern immer in Beziehung zu Vergangenem und meist in Bezug auf ein bestimmtes Genre. Die Schema-Theorie hat angewandt auf den Prozess der Vergegenwärtigung einer mündlichen Überlieferung folgende Ergebnisse:<sup>118</sup> Passt die Vergegenwärtigung einer mündlichen Überlieferung auf ein solches Schema, kann sie mit weniger Auslassungen und Veränderungen wieder ins Gedächtnis gerufen werden. Dieser Zusammenhang kann aber auch im negativen Sinn umgekehrt werden. Kann man sich nicht mehr an ein Detail erinnern, wird in der Regel ein Ersatz aus

---

<sup>116</sup> S. dazu z. B. die zweite Strophe bei *mellamellane bāṛḍane*.

<sup>117</sup> S. RUBIN (1997:21).

<sup>118</sup> Nach RUBIN (1997:22)

einem entsprechenden Schema gesucht und in die Lücke eingebaut. Die Schemata erlauben auch, Details in der Vergegenwärtigung absichtlich zu überspringen, z.B. im Falle eines gutunterrichteten Publikums, welches das angewandte Schema bereits kennt. Die Entsprechung mit einem Schema erlaubt dem Publikum einen höheren Grad an Würdigung und Genuss einer Überlieferung. Aspekte einer Überlieferung, die einem zentralen Element eines Schemas entsprechen, werden besser, schneller und detailgetreuer erinnert, als solche denen diese Entsprechung fehlt. Diese Auswirkungen von Schemata können uns bei der Analyse von unterschiedlichen Versionen von Überlieferungen helfen, die Veränderungen zu verstehen, die eine Tradition im Laufe der Zeit durchlaufen hat. In der vorliegenden Analyse und dem dazugehörigen Kommentar werden Versionen hinsichtlich der genannten Eigenschaften von parallel existierenden Textversionen diskutiert, um eine mögliche Veränderung, die das entsprechende Lied durchlaufen haben könnte, nachzuvollziehen. Diese Veränderung kann, je nach Relevanz der Version, Einfluss auf die Interpretation des Inhalts haben und ist dadurch für die weiterführende Performance der Lieder bedeutsam.

#### Substanz

Die grösste Herausforderung in der Übersetzung eines poetischen Textes stellt die Veränderung der Substanz dar. Jede Umformulierung produziert zwangsläufig eine andere Substanz, die sich grundsätzlich vom Originaltext unterscheidet.<sup>120</sup> Diese Substanz steht in der Poesie noch stärker im Vordergrund als in prosaischen Texten, denn im Unterschied zu diesen enthält die Poesie Figuren des Ausdrucks, die in der Übersetzung wesentlich sind. Hierzu zählen die Assonanz und Alliteration, aber auch die Lautsymbolik oder der Sprachrhythmus. Die Übersetzung eines poetischen Textes hat nicht nur die Aufgabe, die gleiche Wirkung wie der Ausgangstext zu erzeugen, sie muss auch dieselbe ästhetische Wirkung erzielen. Mit den Worten der Sanskrit-Poetik ausgedrückt: Der Zieltext muss denselben *bhāva* ausdrücken und den entsprechenden *rasa* im Leser oder Hörer erzielen wie der Originaltext. Dies bedeutet für die Übersetzerin, dass sie stilistische Strategien entwickeln muss, die diese Effekte würdigen und so gut wie möglich realisieren. Die Schwierigkeit hierbei gestaltet sich in den Grenzen, die der lineare Text festlegt, da er trotz der Priorität der ästhetischen Wirkung den Inhalt bestimmt. Das Übersetzen eines poetischen Textes ist daher nicht eine bloße Übertragung einer sprachlichen Substanz, die die referentiellen Funktionen des Originals beibehält, vielmehr muss ein poetischer Text in der Zielsprache neu geschaffen werden und eine komplett neue Substanz erzeugen. Dies bedingt ein ständiges Abwägen, eine ständige 'Verhandlung' zwischen der Treue zum Wortlaut und der Demontage desselben, um für den Leser nicht nur die inhaltliche Wirkung zu reproduzieren, sondern auch die ausersprachlichen Aspekte, die erst den Weg zum Genuss dieser Wirkung ebnen. Die Nähe zum Originaltext muss in einer poetischen Übersetzung neu definiert werden, denn gerade eine Übersetzung eines poetischen Textes mutet auf den ersten Blick nicht selten wie eine freie Übersetzung an, obwohl sie es nicht ist. Die Kriterien einer befriedigenden poetischen Übersetzung müssen aufgrund der oben genannten Problematik so festgelegt werden, dass ein poetischer Zieltext möglich wird, der sowohl den inhaltlichen wie auch den ästhetischen Ansprüchen gerecht wird.

Die sprachliche Substanz der Lieder ist nicht immer das Relevanteste. So kann die metrische Substanz oder die klangliche Substanz ebenso eine elementare Rolle im Text einnehmen. Diese verschiedenen Text-Substanzen lassen sich in der Regel nicht alle entsprechend dem Originaltext übersetzen. Man denke hier im Speziellen an die Alliteration, die Purandara in manchen Liedern höchst kunstvoll einsetzt. Die Alliterationen sind nicht nur ein Wortschmuck, sondern formen den Text klanglich. So ist der Rhythmus, den die Alliterationen in den Strophen von *bhāgyada bārammā lakṣmī* erzeugen, genauso zentral für den gesamten Text wie die eigentliche sprachliche Substanz. Ähnlich verhält es sich mit Wortwiederholungen. Sowohl die Alliteration der sich wiederholenden Konsonanten wie auch die

---

<sup>119</sup> Da das Ziel dieser Arbeit die tänzerische Performance ist, ist eine literarische Übersetzung, wie sie im Folgenden beschrieben wird, die angemessene Form des Textes. Die literarische Übersetzung steht hier aber nicht als Gegensatz zu anderen Übersetzungsarten, sondern stellt eine der möglichen Alternativen dar.

<sup>120</sup> S. Eco (2010:301ff.).

Frage an sich sind elementare lautliche Bestandteile der ganzen Komposition. In der Übersetzung muss daher ein Mittel gefunden werden, diese klangliche Substanz wiederzugeben. Es geht in der Übersetzung dieser poetischen Texte daher nicht nur darum, den Inhalt exakt wiederzugeben, sondern genauso darum, die unterschiedlichen Ebenen im Text zu erkennen und diese in der Übersetzung ins gleiche Verhältnis zueinander zu setzen wie im Original.

## Äquivalenz und Kontextualität

Eines der Hauptprobleme des Übersetzens ist die Frage nach der Synonymie. Eine perfekte Äquivalenz im Sinne einer intersprachlichen Synonymie gibt es nicht. Gerade bei Lyrik und Poesie fließt viel mehr in den Inhalt des Textes als ‚nur‘ die lexikalische Bedeutung eines Wortes. Schon diese lexikalische Bedeutung kann die erste ernste Hürde beim Übersetzen darstellen, da sich ein Begriff meist nicht in Sprache A in einen absolut gleichbedeutenden in der Sprache B tradieren lässt, bzw. in der Sprache B meist mehrere Termini für diesen einen Begriff bestehen. Es gilt hier daher, die Homonymie in der Ausgangssprache von ihrer Mehrdeutigkeit zu befreien, um zu klären, welche Bedeutung im Vordergrund steht. Die Kontextualität ist hier entscheidend. So kann die Anrufung *ammā*, wörtlich «Mutter», in einem Lied, das Lakṣmī lobpreist<sup>121</sup>, nicht gleich verstanden werden wie in einem Lied, in welchem Hirtenfrauen die Mutter Kṛṣṇas ansprechen<sup>122</sup>, obwohl es sich beide Male um denselben Begriff handelt.

Eco unterscheidet beim Übersetzen zwischen einer referentiellen Äquivalenz und einer konnotativen.<sup>123</sup> Unter referentieller Äquivalenz versteht er die begriffliche Bedeutungsgleichheit die als solche auch im übersetzten Text verwendet werden kann, z.B. *vadhu* = «Braut».<sup>124</sup> Unter der konnotativen Äquivalenz versteht er Ausdrücke, die die gleichen Emotionen und Assoziationen im Kopf des Lesers hervorrufen können wie die Originalsprache. *Candiravadane*<sup>125</sup> heisst z.B. «die Mondgesichtige», der Begriff vermag aber in einer solchen wortwörtlichen Übersetzung nicht zu vermitteln, dass man hier die Schönheit und die weiblichen Gesichtskonturen von Frauen rühmt. Es ist daher notwendig, dies in die deutsche Übersetzung miteinzubeziehen, damit dieselbe Assoziation im deutschen Leser entsteht, die *candiravadane* bei einem Kannada-Sprachigen hervorruft. Dies ist nicht immer durch ein einziges Synonym möglich, so dass es in einem solchen Fall manchmal einer Umschreibung

<sup>121</sup> S. in *bhāgyada lakṣmī bārammā*.

<sup>122</sup> S. in *mellamellane bāṛdane*.

<sup>123</sup> S. Eco (2013:26f.):

«In termini teorici questo sarebbe un caso in cui l'equivalenza referenziale [...] non coincide con l'equivalenza connotativa – che riguarda il modo in cui parole o espressioni complesse possono stimolare nella mente degli ascoltatori o die lettori le stesse associazioni e reazioni emotive.»

KROEBER gibt das so wieder, s. ECO (2010:31):

«In theoretischen Begriffen ausgedrückt wäre dies ein Fall, in dem die referentielle Äquivalenz [...] nicht mit der konnotativen Äquivalenz zusammenfällt – die das Mass betrifft, in dem die Wörter oder komplexe Ausdrücke im Kopf der Zuhörer oder Leser die gleichen Assoziationen und Emotionen hervorrufen können.»

<sup>124</sup> S. in *āṛige vadhuvāde*.

<sup>125</sup> S. in *vṛṛṇḍāvanadoḷāḍuvanāre*.

oder eines konkreten Beispiels bedarf. So übersetze ich *candiravadane* als «eine Frau, die so schön wie der Mond ist». Der Kontext eines Übersetzungstextes muss sich nicht auf das vorliegende Lied beschränken, sondern kann auch ausserhalb des Textes liegen und sich auf das Weltwissen oder die enzyklopädische Information beziehen, die beim Hörer vorausgesetzt wird.<sup>126</sup> So erwähnt Purandara Namen von Gerichten oder Süßspeisen und setzt selbstverständlich voraus, dass der Hörer diese kennt und weiss, in welchem Kontext diese auftreten. So geschehen z.B. im Lied *ōḍi bāraiya*, in welchem er von einer Süßspeise namens *atirasa* spricht, einem Gericht, welches heutzutage nicht mehr alltäglich und demzufolge kaum verbreitet ist. Das Wort ist in Kannada-Wörterbüchern nicht enthalten, erst in einem Tulu-Wörterbuch<sup>127</sup> findet sich die genaue Beschreibung, um welche Art von Gericht es sich handelt. Offensichtlich handelt es sich hier also um eine Süßigkeit, die Purandarāsa zu seiner Zeit als bekannt voraussetzte.

Aufgrund des Alters der Lieder und ihrer religiösen und regionalen Ausrichtung ist es notwendig, eine Hypothese aufzustellen, sowohl über ihre Entstehungsgeschichte und -Situation als auch über die mögliche Welt, auf die sie sich beziehen, sofern diese Umstände nicht überliefert sind. So können die indirekten Anschuldigungen, die Purandara in *dāsanno māḍikō* Gott macht sehr befremdlich wirken, wenn man sich nicht überlegt, in welcher Situation er diese Komposition wohl geschrieben hat. Geht man jedoch davon aus, dass Purandara ein tüchtiger und nimmermüder Verehrer Viṣṇus, der zum Zeitpunkt, als er dieses Lied komponierte, der täglichen Strapazen überdrüssig war und sich nach dem Sinn seiner Mühen fragte, dann können auch die blasphemisch anmutenden Formulierungen im Lied mit dem nötigen Einfühlungsvermögen verstanden werden. Desweiteren müssen indigene Kulturgüter verständlich gemacht werden. So spricht Purandara z.B. im Lied *kēḷanō hari* von *manōdharma* oder *svarajñāna*, welches Begriffe sind, die aus der indischen Musiktheorie stammen. Da die indische klassische Musik ihre theoretischen Grundlagen in ganz andere strukturelle Bestandteile aufteilt, als man es aus der westlichen klassischen Musik gewohnt ist, können diese Begriffe nicht ohne weiteres übersetzt werden, denn auch die Übersetzung würde nicht genügen, da das benötigte Hintergrundwissen, welches beim Hörer vorausgesetzt wird, fehlt. Ähnlich verhält es sich mit mythologischen Anspielungen oder übernommenen Formulierungen aus Sanskrit-Schriften.

## Wirkungsgleichheit

Der Ziel-Text soll im Deutschen die gleiche Wirkung beim Hörer wie das Original erzeugen. Dafür bedarf es einer Hypothese darüber, was der Text im Hörer hervorrufen wollte. Um dies

<sup>126</sup> S. Eco (2013:31):

«[...] un traduzione non dipenda solo dal contesto linguistico, ma anche da qualcosa che sta al di fuori del testo, e che chiameremo informazione circa il mondo, o informazione enciclopedica.»

KROEBER gibt das so wieder, s. ECO (2010:37):

«[...] dass eine Übersetzung nicht nur vom sprachlichen Kontext abhängt, sondern auch von etwas, das ausserhalb des Textes liegt und das wir Weltwissen oder enzyklopädische Information nennen.»

<sup>127</sup> Tulu ist eine dravidische Sprache, die in den Küstenregionen von Karnataka und Kerala von rund 1.7 Millionen Menschen gesprochen wird.



zu erreichen, wird an manchen Stellen die wörtliche Wiedergabe übergangen oder ergänzt, damit diese Wirkung, die der Text in der Interpretation dieser Arbeit haben sollte, beibehalten wird. So wurde in *mellamellane* die Zeile *kusumava tarḍikki*, die wörtlich zu übersetzten wäre mit «er warf Blumen», ergänzt mit dem Adjektiv «charmant». Die Zeile setzt voraus, dass der Hörer weiss, dass die Gabe von Blumen von einem Mann an eine Frau in Indien durchaus eine intime Handlung sein kann, was aus dieser simplen Handlung Kṛṣṇas einen verführenden Akt macht. Diese Wirkung kann im Hörer nur erzeugt werden, wenn man im Deutschen etwas klarer wird, auch wenn das Wort «charmant» nicht im Originaltext zu finden ist.

Für einige Elemente des Originaltextes müssen gewisse Verluste in der Übersetzung hingenommen werden. Diese Verluste betreffen im Fall der ausgewählten Lieder vor allem Alliterationen und Wortspiele. In manchen Liedern setzt Purandaradāsa diese in solchem Übermass ein, dass ein gleichwertiges Übersetzen dieser Klangfiguren unmöglich ist. So ist es im Deutschen nicht möglich, die Wortspiele aus *kāgada barḍide* zu wiederholen, in welchem die Begriffe für Frau, Gold und Besitz (*heṇṇi*, *honni* und *maṇṇi*) oder jene für Schellen, Schritte und Schüchternheit (*gejje*, *hejje* und *lajje*) im Kanaresischen einen wunderbaren Gleichklang erzeugen.<sup>128</sup> Einer weiteren Verhandlung bedarf es beim Übersetzen bezüglich des Umgangs mit Epitheta. Entgegen der Handhabung, sich grundsätzlich für oder gegen eine Übersetzung von Beiwörtern zu entscheiden, wird in den Übersetzungen dieser Arbeit diese Überlegung von Fall zu Fall neu überdacht. Das Hauptanliegen war, das rechte Mass zu finden, so dass der Text weder überinterpretiert wird, noch dass Informationen, die für die Verständlichkeit des Liedes essentiell sind, unterlassen werden. So war es bei einem Lied wie *āriḡe vadhuvāde*, das praktisch nur aus Epitheta besteht, nötig abzuwägen, welche Epitheta unübersetzt übernommen werden können und welche Epitheta Eigenschaften beschreiben, die dem Leser unbedingt zugänglich sein müssen, um die Sinnzusammenhänge im Text zu verstehen. Gehen diese Sinnzusammenhänge so tief, dass man nicht davon ausgehen kann, dass der Leser diese versteht, ohne dass man die Übersetzung entsprechend anpasst, gilt es abzuwägen, welche Eigenschaften von Aussagen oder Termini nebensächlich oder für den damaligen Zuhörer trivial sind und damit zugunsten der relevanten Eigenschaften ignoriert werden können. Die Gefahr dabei ist, dass man nicht die Referenz, welche die Zusammenhänge der einzelnen Versteile konstituiert, zerstören darf. Diese Referenz darf man nur dann verletzen, wenn wir damit ein Stilmittel erhalten können, welches für das Verständnis der Intention des Textes relevant ist. Siehe am Beispiel *ī pariya sōbagāva*, in welchem Purandara eine Reihe von Entitäten aufzählt und diese Kṛṣṇa gegenüberstellt. Die übergeordnete Absicht hier ist zweifelsohne, Kṛṣṇas Allmächtigkeit zu manifestieren. Doch die beschriebenen Entitäten reihen sich auf den ersten Blick wahllos und teilweise sehr abstrakt aneinander. Purandara hat hier ganz klar der Poetik Vorrang gegeben und dadurch die einzelnen Aussagen sehr knapp formuliert. Kann aber die Übersetzerin davon ausgehen, dass der Leser die Hinweise versteht, wenn er liest «In der Weltlichkeit siehst du

<sup>128</sup> S. *Caraṇa* 2 und 3 von *kāgada barḍide*.

keinen wie den Ehemann von Lakṣmī»? Ist dem Leser sofort klar, welche Aspekte von Weltlichkeit hier zur Debatte stehen, und wie sie mit Lakṣmī in Zusammenhang stehen? Ähnlich verhält es sich mit den übrigen aufgezählten Entitäten (die Herrschenden, die Vorfahrenschaft und die Lehrerschaft), die auf den ersten Blick keine eindeutige Gemeinsamkeit aufweisen. Man muss einerseits diese Aufzählung textlich respektieren, andererseits muss man sie in einer solchen Art und Weise paraphrasieren, dass ihre tiefere Bedeutung klarer wird. Hier darf und muss man sich soweit vom Text entfernen, dass die Intention des Textes im Deutschen die gleiche Wirkung hat wie das kanaresische Original. Die Gefahr hierbei ist ganz klar, dass man die Bezugnahme auf die Welt, die als Referenz genommen wird, nicht verändern sollte. Ich halte mich hierbei an Ecos Prämisse, dass man die Bedeutung eines einzelnen Satzes ändern darf, um den Sinn der Mikroproposition zu bewahren. Diese Veränderung darf aber nicht den Sinn der übergeordneten Makroproposition verändern.<sup>129</sup>

### **Ziel- oder quell-sprachliche Orientierung und Interpretationsgefahren**

Die Frage, ob sich die Übersetzung in dieser Arbeit zielsprachlich oder quellsprachlich orientiert, stellt sich nur an sehr wenigen Stellen. Purandaras Texte sind nicht so alt, als dass sie eine Welt beschreiben, die von der gegenwärtigen so weit weg wäre, dass man sie ohne sprachliche Unterstützung nicht nachvollziehen könnte. Ausserdem benutzt Purandara keine sehr alte Sprache, und es finden sich nur wenige altertümliche Ausdrücke, die mit entsprechender Übersetzung dem Leser nahegebracht werden müssen. Die Übersetzung hält sich hierbei an den Grundsatz «Eine Übersetzung kann und soll kein Kommentar sein.». So wird in *ī pariya sōbagāva* der Ausdruck *sarasijōdbhava* «mit denjenigen, der den Schöpferlotus als Ursprung hat» übersetzt. Würde man wortwörtlich übersetzen («der, der dem Lotus entsprungen ist»), hätte der Leser keine Chance das Gelesene ohne Fussnote zu verstehen. Würde man versuchen auf die Fussnote zu verzichten, aber trotzdem die wortwörtliche Übersetzung beizubehalten, würde die deutsche Fassung eine unmögliche und äusserst unpoetische Form annehmen.<sup>130</sup> Mit der hier angewandten Variante wird dem Leser gerade so viel Information geliefert, dass er den Vergleich zwischen den Ahnen und dem Ursprung von Kṛṣṇa, von welchem in der Strophe die Rede ist, nachvollziehen kann.

An manchen Stellen ist eine modernere Ausdrucksweise jedoch unvermeidbar, da der kanaresische Ausdruck in der Zielsprache keine Assoziationen weckt. So verhält es sich z.B. mit kulturspezifischen Klangausdrücken. Die Klangsilben *ghalughalu* oder *jhaṇajhaṇajhaṇakuta* im Lied *ōḍi bāraiya* würden bei einer Eins-zu-eins-Übertragung in den deutschen Text sel-

<sup>129</sup> S. Eco (2013:156) :

«Quindi possiamo dire che si può cambiare il significato (e il riferimento) di una singola frase per preservare il senso della microproposizione che immediatamente la riassume, e non il senso delle macroproposizioni a più alto livello.»

KROEBER gibt das so wieder, s. Eco (2010:185):

«Somit können wir sagen, dass man die Bedeutung (und die Referenz) eines einzelnen Satzes ändern darf, um den Sinn der Mikroproposition zu bewahren, die ihn unmittelbar resümiert, nicht aber der Sinn der Makropropositionen auf höherer Ebene.»

<sup>130</sup> Etwa wie «derjenige, der dem Lotus entsprungen ist, der aus dem Nabel des Schöpfergottes ragt».

sam anmuten und könnten in keiner Weise nachvollzogen werden. Da es sich bei den genannten Beispielen um Silben aus der indischen Rhythmussprache handelt, zu welchen ein deutscher Leser keinerlei Bezug schaffen kann, müssen solche Ausdrücke eingebürgert werden<sup>131</sup>, um denselben Effekt erwecken zu können wie beim kanaresischen Hörer. Es bietet sich daher in diesem Fall an, die indischen Klangsilben mit entsprechenden aus der deutschen Sprache, wie «klingelingeling» zu ersetzen. Hier hat das zu erzeugende Bild der Szene Vorrang vor der übersetzerischen Genauigkeit.<sup>132</sup> Auch bei diesem Übersetzungskriterium wurden die Möglichkeiten der Übersetzung von Satz zu Satz neu ausgehandelt, da eine Festlegung für eine entweder zielsprachlich oder ausgangssprachlich orientierte Übersetzung eine zu starre Dichotomie und damit eine Unnatürlichkeit des Textes erzeugt hätte. Eine klare Ausnahme hierbei bilden z.B. Lieder mit historiographischem Hintergrund, in welchen die Referenzen respektiert wurden.

Eine weitere Ausnahme, in welcher nicht zwischen ziel- oder quellsprachlicher Orientierung verhandelt wurde, sind intertextuelle Zitate. Es ist zu erwarten, dass Purandara gelegentlich mit eingewobenen und zumindest dem gebildeten Hörer bekannten Auszügen aus und Anspielungen auf andere Quellen spielt. Bei der Übersetzung solcher Zitate gilt es, sie für den Leser im Zieltext erkennbar zu machen. Dafür wurde Ecos Prinzip<sup>133</sup> angewendet, diese Zitate mit Fremdtexten zu übersetzen, damit die Anspielung auch im deutschen Text mitgehört werden kann. Ein anschauliches Beispiel dafür ist ein Zitat aus der *Kaṭhaka Upaniṣad*, welches Purandara im Lied *jagaduddhāraka* bzw. *jagaduddhārana* aufführt. Die erste Zeile aus *carāṇa* 3 bzw. 2 ist wortwörtlich zitiert mit *aṇṇōr aṇiṇaṇa mahatōmahīṇaṇa*, weswegen das ebenfalls wortwörtliche Zitat «Des Kleinsten Kleinstes, und des Grossen Grösstes» aus DEUSSENS Übersetzung<sup>134</sup> an der entsprechenden Stelle verwendet wurde. Der Text-Stil dieses Zitats sticht im Lied aus der Übersetzung heraus, genauso wie das *Kaṭhaka Upaniṣad*-Zitat in Purandaras Text. Weitere solche intertextuellen Zitate sind in den ausgewählten Liedern jedoch nicht aufgetaucht.

Eine sehr heikle Angelegenheit in der Übersetzung von gerade solch komprimierten Texten, wie sie bei Liedern vorkommen, ist der Grad an Interpretation, der mit in den Zieltext einfließt. Es gilt hier zu entscheiden, inwieweit sich die Interpretation noch als Teil des Übersetzungsaktes legitimieren lässt, und ab wann diese Rechtfertigung entfällt. Es gilt in der Übersetzung dieser Arbeit die von Heidegger<sup>135</sup> beeinflusste Prämisse Ecos, dass grundsätzlich jeder Text zuerst interpretiert werden muss, um ihn überhaupt übersetzen zu können. Dabei

<sup>131</sup> S. Eco (2010:190ff.).

<sup>132</sup> Beim genannten Beispiel muss sich der Hörer z.B. lebhaft vorstellen können, wie die Fuss-Glöckchen und der goldene Gurt von Kṛṣṇa bei jeder Bewegung klingeln und rasseln.

<sup>133</sup> S. Eco (2010:252ff.).

<sup>134</sup> DEUSSEN (1897)

<sup>135</sup> S. HEIDEGGER (1979:65) zit. in Eco (2010:272f.:

«Jede Übersetzung, bloss für sich genommen ohne die zugehörige Auslegung, bleibt allen möglichen Missverständnissen ausgeliefert. Denn jede Übersetzung ist in sich schon eine Auslegung. Unausgesprochen trägt sie bei sich alle Aufsätze, Hinsichten, Ebenen der Auslegung, der sie entstammt. Die Auslegung selbst wiederum ist nur der Vollzug der noch schweigenden, noch nicht in das vollendende Wort eingegangenen Übersetzung. Auslegung und Übersetzung sind in ihrem Wesenskern dasselbe.»

ist zu unterscheiden zwischen einer Interpretation im Sinne einer einfachen Paraphrase oder Umformulierung und der Interpretation auf Basis einer Mutmassung, die zu einer ganz bestimmten Auslegung des Textes führt und dabei andere Auslegungsmöglichkeiten in den Hintergrund stellt. Umformulierungen des Originaltextes betreffen in dieser Arbeit vor allem Epitheta, die je nach Lied im deutschen Text so ausformuliert werden, dass sie möglichst wenig zusätzlichen Kommentar benötigen. An bestimmten Textstellen entscheidet sich aber bereits während des Lesens des Originals eine ganz bestimmte Auslegung des Inhalts. Entsprechend dieser Auslegung wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine bestimmte Textebene gelenkt, die beim Übersetzen automatisch auch dem Leser des Übersetzungstextes vermittelt wird. Ein Beispiel hierfür ist die zweite Strophe in *pōgadirelo raṅga*, in welcher wortwörtlich von «Frauen» die Rede ist. Da diese Frauen aber später in derselben Strophe als neidisch beschrieben werden und Kṛṣṇa als Rubin unter den Kindern bezeichnet wird, welchen diese «Frauen» gerne haben würden, wird die Aufmerksamkeit beim Wort «Frauen» automatisch auf die Ebene ihres Daseins als «Mütter» gelenkt. Diese Interpretation fließt auch in die Übersetzung mit ein.

### 3.1.2.3. Schmuckmittel

#### Metrik<sup>136</sup>

Purandaras Lieder sind bekannt für ihren klaren Inhalt<sup>137</sup> und für ihre einfache metrische Struktur:

«[...] the *mātu* had to be simple, colloquial, direct words which conveyed the *summum bonum* of Veda, Upaniṣat, Purāṇa, Itihāsa, Smṛti, Dharmaśāstra, Nīti and other traditional lore. In other words, *tālas* had to be applied to songs which were word-dominated and melody was secondary. If the words were set to metrical structure they would have missed the song-format and popular usage. Therefore vague prosody (if at all), variable syllabic quantity per line and stanza, variable number of stanzas, approximate rhyming, non-conformity to syllabic phrasing (*gaṇa-vinyāsa*) etc. were deliberate [!] features of these songs and became merits rather than defects.»<sup>138</sup>

Die Metrik der *dāsara pada* beruht daher in erster Linie auf dem Sprachrhythmus, der teilweise mit der Charakteristik der kanaresischen Sprache, teilweise aber auch mit der Art der Dichtung zusammenhängt. Die Regeln der Metrik aus der klassischen Dichtung oder Kompositionsschemen aus der klassischen südindischen Musik sind in diesen Liedtexten zweitrangig. Purandara benutzte eine Auswahl von grundlegenden Rhythmusmustern als Basis für seine *pada*. Diesem Rhythmus entsprechend gliederte er den Wortlaut seiner Lyrik. Jedes Rhythmusmuster war mit einer beinahe gleichbleibenden Melodieführung verbunden. Diese relativ kleine Anzahl an Singweisen sind uns leider nicht bekannt.<sup>139</sup> Durch diese Einschränkung an Melodien und durch die Erkennbarkeit der Melodie am Sprachrhythmus des Liedes waren Purandaras Stücke wohl sehr eingängig, einfach nachzusingen und deshalb vermutlich populär. Aus dem Gesagten ergibt sich, dass zur Zeit Purandaras eine Angabe von *rāga* oder *tāla*, wie sie heute üblich ist, überflüssig war, die Möglichkeiten ergeben sich aus Text und Melodie.<sup>140</sup> Diese Möglichkeiten werden im wiederholten Singen erprobt und ausgeschöpft, in den Verschiedenheiten von Performance zeigen sie ihr Potenzial, aber auch ihre Grenzen. Die Qualität der Purandaradāsa-*pada* liegt daher nicht in der Musik, sondern im Wort.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Einigen Angaben in diesem Kapitel sind Ergebnisse aus einem Gespräch mit H. N. MURALIDHARA am 7.2.2013 in Bangalore.

<sup>137</sup> S. KRISHNA RAO (1966:185).

<sup>138</sup> SATHYANARAYANA (2006:123)

<sup>139</sup> Laut VIDYABHUSHANA kommen dieselben Rhythmusmuster, welchen den *haridāsa*-Liedern zugrunde liegen, auch in den Liedern des *yakṣagāna* zur Anwendung (mündlich am 11.2.2013 in Bangalore). Laut Prof. MURALIDHARA (mündlich am 7.2.2013 in Bangalore) und Prof. RAI (mündlich am 2.2.2013 in Mangalore) sind diese in der heutigen Zeit jedoch stark kommerzialisiert, da sie mit der lokalen Filmmusik konkurrieren und demzufolge korruptiert sind.

<sup>140</sup> Laut MURALIDHARA wurden daher in alten Ausgaben, die *dāsara-pada* publizierten, keine Angaben zu *rāga* und *tāla* der Komposition gemacht. Über einer Komposition X stand der Hinweis «Y-embante», was soviel heisst wie «gesungen wie Komposition Y». Hatte man Kenntnisse der Komposition Y, wusste man auch, wie man eine unbekannte Komposition X singen musste (mündlich am 7.2.2013 in Bangalore).

<sup>141</sup> Obwohl alle Kompositionen der heutigen karnatischen Musik dieselben Elemente enthalten, können sie unterschiedliche Schwerpunkte haben. Man spricht hier von einer unterschiedlichen Gewichtung von Wort

Die in dieser Arbeit untersuchten Lieder wurden in einem ersten Versuch anhand der Metrik des klassischen Sanskrits und des Kanaresischen untersucht. Diese beiden Metriken sind die einzigen indischen Angaben zu Versmass, die dokumentiert sind und hier zur Anwendung kommen könnten. Die Analyse hat gezeigt, dass Purandaras Lieder oft keiner der beiden Metriken folgen.<sup>142</sup> Die Metrik von Purandaras Liedern und das Problem ihrer Einordnung, bzw. die Schwierigkeiten ihrer eindeutigen Zuweisung zu einem metrischen System, ist der Wissenschaft bereits bekannt.<sup>143</sup> In der Analyse zur Darstellung der musikalischen Metrik wurde in dieser Arbeit ein Ansatz aus der westlichen Rap-Musik verwendet. Das Prinzip des sogenannten «flow»<sup>144</sup>, das Zusammenspiel eines linearen Textes und einem zyklischen Schlag<sup>145</sup>, wie es bei Rap-Rhythmus und Sprechgesang der Fall ist, kommt dem indischen metrischen Prinzip von Kaḷai sehr nahe.<sup>146</sup> Die metrische Analyse, die in der Lied-Analyse dieser Arbeit durchgeführt wird, orientiert sich an einer Notation, in welcher der Rhythmuszyklus und die Wortverteilung in einer Grafik sichtbar gemacht werden.<sup>147</sup> Dieses Diagramm folgt nicht der literarischen Metrik, sondern der zyklisch-musikalischen. Die Grundlagen des hier angewandten Flow-Diagramms basieren auf EDWARDS (2010).

1	2	3	4	5	6	7	4	
	pā		śām		ku	śa	dha	ra
	para		ma pa	vi				tra
	mū		ṣa ka	vā		ha	na	
	muni		ja na	prē		ma		

Abb. 15: Flow-Diagramm am Beispiel des Lieds *gajavadana bēḍuve*

Die Vorteile dieser Analyse sind vielfach. Zum einen gibt es nur eine metrische Analyse, denn die metrische Struktur deckt sich mit dem musikalischen Rhythmuszyklus. Zum anderen wird das rhythmische Muster durch die entsprechende Singweise des Textes sichtbar, z.B. Leerschläge, die sich an derselben Stelle wiederholen und daher als metrisches Muster

(*mātu-pradhāna*) gegenüber Melodie (*dhātu-pradhāna*). *Haridāsa*-Kompositionen haben ein straffes Rhythmusmuster, in welchem die gesungenen Worte keinen Freiraum für die Darstellung einer ausgefeilten Melodie lassen. Tyāgarājas Kompositionen z.B. veranschaulichen das Klangmuster eines *rāga*. Bei Tyāgarājas Kompositionen ist die *rāga*-Darstellung ebenso wichtig wie der Text, was daran ersichtlich ist, dass die Abstände zwischen den einzelnen Silben der Worte so gross sind, so dass die Darstellung und Ausschmückung des *rāga* genügend Platz bekommt. Solche auseinandergezogenen Textpassagen kommen in *haridāsa*-Kompositionen nicht vor.

<sup>142</sup> In den wenigen Fällen, in denen die Lieder klassischer Metrik nahekommen, wird im Kommentar darauf hingewiesen.

<sup>143</sup> S. dazu H. N. MURALIDHARAS Dissertation: Muralīdhara, Ec. En. (2002): Puraṁdaradāsara kṛtiḡaḷa śāili mattu chaṁdassuḡaḷa adhyayana. Beṁḡaḷūru: Kannaḡa adhyayana kēṁdra.

<sup>144</sup> S. WILLIAMS (2015:101ff.).

<sup>145</sup> S. WILLIAMS (2015:120).

<sup>146</sup> Der tamilische Begriff *kaḷai* oder *kaḷā* «indicates the number of counts within each kriya of tala», s. RAMA-KRISHNA (2012:43). Ausführlicher zur Definition von *kaḷā* s. SHARMA (2001:1ff.).

<sup>147</sup> Diese Art der Visualisierung von Rhythmus und Text wird auch in anderen karnatischen Lehrbüchern genutzt, s. SURESH (2007:52).

zu werten sind (s. B. o.). Ausserdem bietet die Darstellung Möglichkeiten rhythmische Aspekte sichtbar zu machen, die man durch den Text alleine nicht erkennen kann, z.B. der Beginn des Lied-Abschnitts auf den zweiten Schlag (s. Bsp. o.). Da keine Darstellungsnorm besteht, wie Lied-Verse und -Zeilen dargestellt werden müssen, gehen in der üblichen Darstellung des Textes manche Klangfiguren verloren, welche in dieser Darstellung deutlich erkennbar sind (s. Bsp. o., die Alliteration der Konsonanten *pa* und *ma*). Bei manchen Liedern, die in unterschiedlichen musikalischen Rhythmuszyklen überliefert sind, lässt sich dank dieser Analyse mithilfe des Sprachrhythmus und der Alliterationen feststellen, welche Zyklus-Struktur dem Text und seiner Prosodie zuträglich sind, und welche nicht.

Der letzte Punkt ist besonders im Hinblick auf die Purandara-Forschung und die erwähnten Schwierigkeiten in der metrischen Bestimmung seiner Lieder interessant. Die Rückverfolgung ursprünglicher Melodien wird mit der fortlaufenden Vereinheitlichung regionaler Versionen und der Etablierung einer südindischen klassischen Einheitsmusik immer unwahrscheinlicher.<sup>148</sup> Der Sprachrhythmus der Lieder stellt im Kontrast dazu eine stabilere Variable dar und kann, unter Anwendung der beschriebenen metrischen Analyse, Aufschluss darüber geben, in welchem Rhythmusmuster die Lieder ursprünglich komponiert wurden.

## Klangfiguren

Purandara verwendet in den untersuchten Liedern folgende Mittel des Wortschmucks: Alliterationen, Reimformen und Konsonanten-Stile. Im Folgenden werden diese Klangfiguren kurz erläutert.

### Alliteration

Grundlage für die Analyse der Alliteration in Purandaras Liedern ist Nāgavarmas (Kn.: ನಾಗವರ್ಮನು, 10. Jh.) *Kannaḍa Chandassu* (1988). Die Alliteration ist ein «gleichlautender Anlaut von betonten Stammsilben»<sup>149</sup>. In der kanaresischen Poesie ist dieser sogenannte *prāsa* allgegenwärtig und besteht grundsätzlich darin, den zweiten Konsonanten (bzw. die zweite Silbe) in der ersten Zeile (*pāda*) an derselben Stelle in den übrigen Zeilen zu wiederholen. Nāgavarma betont, dass kanaresische Poesie, die diese Arten der Alliteration nicht zur Kenntnis nimmt, wertlos sei.<sup>150</sup> Er teilt diese Alliteration in verschiedene Klassen ein. Die erste Klasse der Alliteration beinhaltet sechs Unterscheidungen. Die folgenden Beispiele stammen aus den Purandara-Liedern dieser Arbeit:<sup>151</sup>

- Konsonanten mit kurzem Vokal (*śiṃgaprāsa*<sup>152</sup>):  
Beispiel:     śaradhibarṃdhana rāmacaṃdra mūrutigo  
                  paramātmā siriyanaṃta padmanābhanigō ||

<sup>148</sup> S. u. unter «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl».

<sup>149</sup> BRAAK & NEUBAUER (2001:94)

<sup>150</sup> NKC 50

<sup>151</sup> S. KITTEL (1988:15ff.).

<sup>152</sup> NKC 44

sarasijanābha janārdanamūrutigo  
eraḍu hoḷeya raṁgapatṭaṇavāsago ||1|| (*ārige vadhuvāde*)

- Buchstaben mit langem Vokal<sup>153</sup> (*gajaprāsa*<sup>154</sup>)
- Der *anusvāra* mit nachfolgendem Konsonanten (*vr̥ṣabhaprāsa*<sup>155</sup>):  
Beispiel:     kaṁcugāranā biḍāradam̐dadi |  
                  kaṁcu hittāḷeya pratimeya nerahi ||  
                  miṁcabēkeṁdu bahuḷyōtiḡaḷane hacci |  
                  vaṁcakatanadali pūḷeya māḷvudu ||3|| (*udaravairāgyavidu*)
- Konsonantenverbindungen (*śarabhaprāsa*<sup>156</sup>):  
Beispiel:     attittagalade bhaktara maneyali |  
                  nityamaṁgalavu nitya mahōtsava ||  
                  satyava tōruva sajjanarige nī |  
                  cittadi hoḷeyuva putthaḷigombe ||4|| (*bhāgyada lakṣmīṁ bāramma*)
- Der visarga mit vorangehendem Konsonanten (*ajaprāsa*<sup>157</sup>)
- Doppelkonsonanten (*aśvaprāsa*<sup>158</sup>):  
Beispiel:     heṇṇināse biḍirembo  
                  kāgada bandide  
                  honnināse biḍirembo  
                  kāgada bandide  
                  maṇṇināse biḍirembo  
                  kāgada bandide ||2|| (*kāgada bandide*)

Die zweite Klasse der Alliteration geht noch mehr ins Detail und unterscheidet die einzelnen Konsonanten und die Qualität der Alliteration:<sup>159</sup>

- Klassennasale mit demselben Vokal (*vinutaprāsa*<sup>160</sup>):  
Beispiel:     śaṁkeyillada bhāgyava koṭṭu  
                  kaṁkaṇa kaiya tiruhuta bāre  
                  kuṁkumānkite pankajalōcane  
                  veṁkaṭaramaṇana binkada rāṇi ||3|| (*bhāgyada lakṣmīṁ bāramma*)

<sup>153</sup> Auch ein kurzer Vokal kann als langer Vokal gelten, wenn der folgende Konsonant z.B. ein Doppelkonsonant ist. Diese Alliteration erfordert eingehende dichterische Fähigkeiten und gilt daher als eine, die nur guten Poeten zugänglich ist, s. KITTEL (1988:16).

<sup>154</sup> NKC 45

<sup>155</sup> NKC 46

<sup>156</sup> NKC 47

<sup>157</sup> NKC 48

<sup>158</sup> NKC 49

<sup>159</sup> S. KITTEL (1988:18ff.).

<sup>160</sup> NKC 52



- Klassennasale mit unterschiedlichen Vokalen<sup>161</sup>
- Nicht identische Konsonanten, jedoch Konsonanten der selben Konsonantengruppe (*vargaprāsa*<sup>162</sup>):  
Beispiel:     dṛḍ**ḍ**habhaktiyimda nā bēḍi - ninna  
                  aḍiyoḷiraguvenayya anudina pāḍi ||  
                  kaḍegaṇṇe ḷēkenna nōḍi - biḍuve  
                  koḍu ninna parabhakti manamuḍi māḍi ||2|| (*dāsanna māḍikō enna*)
- Alle übrigen Konsonanten, Zischlaute einbezogen (*samīpaprāsa*<sup>163</sup>):  
Beispiel:     daśarathana maga vīra daśakarṁṭha sarṁhāra  
                  paśupatiśvara mitra pāvana caritra ||  
                  kuśumabāṇa svarūpa kuśalakīrti kalāpa  
                  asama sāhasa śikṣa ambujadaḷākṣa ||1|| (*jaya jānakī*)
- Konsonanten die im ganzen Vers mehrmals wiederholt werden (*anugataprāsa*<sup>164</sup>):  
Beispiel:     paramapurūṣana paravāsudēvana  
                  purandaraviṭṭhalana āḍisidaḷeśōde ||3|| (*jagaduddhārana*)
- Konsonanten die sowohl an zweiter wie auch an letzter Stelle jeder Zeile vorkommen (*arṁtaprāsa*<sup>165</sup>):  
Beispiel:     mō**ḍ**adiṁdali ninna pādava naṁbide |  
                  sā**ḍ**huvaṁditane anādara māḍade ||2|| (*gajavadanā*)

Nāgavarma erwähnt noch die Häufigkeit des Auftretens einer Alliteration.<sup>166</sup> Er unterscheidet zwischen:

1. der Alliteration einer Silbe (Bsp. s. o.)
2. der Alliteration zweier aufeinanderfolgenden Silben (*dviprāsa*<sup>167</sup>)  
Beispiel: **hejje**ya mēle hejjeyanikkuta |  
                  **gejje**ya kālina dhvaniya māḍuta || (*bhāgyada lakṣmī bārammā*)
3. der Wiederholung der Alliteration innerhalb einer Zeile (sukzessive Alliteration bzw. *anuprāsa/anugataprāsa*<sup>168</sup> bei einzelnen Silben und *dvandvaprāsa*<sup>169</sup> bei zwei Silben).  
Beispiel: ku**ṁ**kumā**ṁ**kitē pa**ṁ**kajalōcane |

<sup>161</sup> NKC 53-55

<sup>162</sup> NKC 56

<sup>163</sup> NKC 57 & 58

<sup>164</sup> NKC 59 & 60

<sup>165</sup> NKC 61 & 62

<sup>166</sup> S. KITTEL (1988:21).

<sup>167</sup> NKC 65

<sup>168</sup> NKC 59

<sup>169</sup> NKC 64

4. der Alliteration von drei aufeinanderfolgenden Silben, also ein Binnenreim<sup>170</sup> (*triprāsa*<sup>171</sup>).
5. der Wiederholung einer Alliteration am Anfang und Ende einer Zeile, also ein Kehrreim<sup>172</sup> (*ādyarṁtaprāsa*<sup>173</sup>).

Purandara verwendet die Alliteration nach musikalischer Metrik. D.h. die Alliteration kann nicht nach Linienaufteilung abgezählt werden. Einige Alliterationen sind erst sichtbar, wenn der Liedtext entsprechend seinem musikalischen Rhythmuszyklus aufgeteilt wird. Einerseits hält sich Purandaradāsa an die Verwendung der Alliteration als wichtige Klangfiguren. Andererseits ist Alliteration nicht das bestimmende Merkmal seiner Dichtung und ihre Qualität ist von Komposition zu Komposition sehr unterschiedlich. So findet man Lieder, in welchen die Alliteration par excellence umgesetzt ist (z.B. *bhāgyada lakṣmī*). Dann finden sich wieder Lieder, in welchen der Alliteration deutlich weniger Wichtigkeit beigemessen wird. Ob und inwiefern die von Nāgavarma vorgeschriebenen Regeln der Poetik und insbesondere der Lautsymbolik für Liedkompositionen im Stil Purandaras gebräuchlich waren, lässt sich nicht nachprüfen. Prof. RAI bestätigt jedoch<sup>174</sup>, dass die Alliteration in der Tiefe, wie sie Nāgavarma beschreibt, höchst selten angewandt wurde.

### Reime

Reime nehmen in der klassischen indischen Dichtung eine untergeordnete Rolle ein. In der *bhakti*-Literatur sind sie jedoch ein typisches Merkmal.<sup>175</sup> Purandara verwendet allgemein wenige Reime, oft können seine Klangfiguren mit den Regeln der Alliteration abgedeckt werden.<sup>176</sup> Je nach Länge des Wortes lassen sich Reime und Alliterationen von mehreren Silben nicht voneinander unterscheiden und können beiden Arten von Wortschmuckmitteln zugeordnet werden. Eigene Definitionen für Reime ausserhalb der Alliteration sind in der kanaresischen Prosodie keine vorhanden. Um jene Reimformen zu benennen, die keine Entsprechung in der indischen Prosodie haben, benutze ich in der Textanalyse daher die Reim-Definitionen aus der deutschen Poesie auf der Grundlage von BRAAK & NEUBAUER (2001). Die Identifikation von Reimen in Purandaras Liedern gestaltet sich etwas subjektiv, da die Texte keiner fixierten Darstellung folgen, sodass bestimmte Reime mithilfe der Darstellung «erzwungen» werden können. Die Identifikation der Reime orientiert sich daher an der Textdarstellung in der metrisch-musikalischen Flow-Grafik.<sup>177</sup>

---

<sup>170</sup> Beispiele zu dieser Reimform s. u.

<sup>171</sup> NKC 64

<sup>172</sup> Beispiele zu dieser Reimform s. u.

<sup>173</sup> NKC 66

<sup>174</sup> Mündlich am 2.2.2013 in Mangalore

<sup>175</sup> S. DHARWADKER (2012:686).

<sup>176</sup> S. o.

<sup>177</sup> Zur Flow-Grafik s. o.

1. Endreim:

Ein reiner Endreim «erfordert genauen Gleichklang in Vokal und Schlusskonsonant vom letzten betonten Vokal an».<sup>178</sup> Endreime und Binnenreime sind in Purandaras Liedern nicht leicht zu unterscheiden da sich die Frage nach der Unterteilung der Linien stellt.

Beispiel: trijaga varṁditane

sujanara porevane (*gajavadana bēḍuve*)

2. Wortkehrreim:

Der Wortkehrreim bezeichnet das Wiederholen eines Teils des Refrains (*pallavi* oder *anupallavi*) innerhalb oder am Ende eines *carana*.<sup>179</sup>

Beispiel: **kāgada baṁdide** namma |

kamalanābhanadu ī ||pa||

kāma krōdhava biḍirembo |

**kāgada baṁdide** |

nēmaniṣṭhayolirirembo |

**kāgada baṁdide** ||

tāmasa janara kūḍadirembo |

**kāgada baṁdide** |

namma kāmanayyanu tāne bareda |

**kāgada baṁdide** ||1|| (*kāgada baṁdide*)

3. Anfangskehrreim:

Damit bezeichnet man einen Ausdruck, welcher am Anfang eines Verses steht, und an einer anderen Anfangsstelle wiederholt wird.<sup>180</sup>

Beispiel: **jagaduddhārana** āḍisidaḷeṣōde ||pa||

**jagaduddhārana** maganerṁdu tiḷiyuta |

suguṇārṁtaraṁgana āḍisidaḷeṣōde ||a pa|| (*jagadududhārana*)

4. Binnenreim:

Ein Binnenreim entspricht einem Lāṭānuprāsa<sup>181</sup>, also einer Wortwiederholung inmitten des Textes.<sup>182</sup>

Beispiel: bhāgyada **lakṣmī bārammā** -

nammamā nī sau- |

bhāgyada **lakṣmī bārammā** ||pa|| (*bhāgyada lakṣmī bārammā*)

5. Anfangsreim:

Ein Anfangsreim ist ein «Reim der 1. Wörter zweier aufeinander folgender Verse».<sup>183</sup>

Beispiel: **kaṁcugāranā** biḍāradarṁdadi |

<sup>178</sup> BRAAK & NEUBAUER (2001:95)

<sup>179</sup> S. BRAAK & NEUBAUER (2001:102).

<sup>180</sup> S. BRAAK & NEUBAUER (2001:103).

<sup>181</sup> S. Kāvyaṇṛakāṣa 81b & 82.

<sup>182</sup> S. BRAAK & NEUBAUER (2001:105).

<sup>183</sup> BRAAK & NEUBAUER (2001:100)

**kañcu** hittāḷeya pratimeya nerahi || (*udaravairāgyavidu*)

6. Gekreuzter Reim:

Bei dieser Reimform reimen sich die ungeraden Zeilen und/oder die geraden Zeilen.<sup>184</sup>

Beispiel: hāra-hīra guṇadhārane – divya |  
sāraśarīra śṛṅgārane ||  
ārigādaru manōdūrane tanna- |  
sēridavara māta mīrane ||2|| (*vṛmdāvanadoḷāḍuvanāre*)

7. Endkehrreim:

Ein sich am Ende eines Verses wiederholender Ausdruck, welcher im Refrain erstmals auftritt.<sup>185</sup>

Beispiel: jagaduddhārana āḍisidaḷeśōde ||pa||  
nigamake silukada agaṇitamahimana |  
magugaḷa māṇikyana āḍisidaḷeśōde ||1|| (*jagaduddhārana*)

Konsonantenstil<sup>186</sup>

Man unterscheidet zwischen drei unterschiedlichen Konsonanten-Stilen (*vṛtti*):<sup>187</sup>

1. *Upanāgarikā* (süsser Stil),
2. *Paruṣā* (grober Stil) und
3. *Komalā* (zarter Stil).

Die Verwendung der Konsonanten

- ka bis ma – ausser Retroflexen – die dem letzten Konsonanten ihrer Gruppe folgen (d.h. ṅk, ṅkh, ṅg, ṅgh; ṇc, ṇch, ṇj, ṇjh; nt, nth, nd, ndh; mp, mph, mb, mbh), und
- r und ṛ mit Kurzvokal

entspricht einem süßen Stil. Ebenfalls einem *upanāgarikā*-Stil entspricht ein Text, wenn

- keine Komposita oder nur mittellange Komposita vorkommen, und wenn
- die Komposition Süsse ausdrückt.

Beispiel: **lambōdara** lakumīkara |  
**ambāsuta** amaravinuta ||an|| (*śṛīgaṇanātha*)

Der grobe Stil ist gegeben, wenn in der Komposition

- der erste bzw. dritte Konsonant einer Klasse mit dem angrenzenden Konsonanten der Klasse verbunden ist (d.h. kkh, ggh; cch, jjh; ṭṭh, ḍḍh; pph, bbh),
- ein Konsonant mit r verbunden ist,
- ähnliche Konsonanten verbunden sind,
- die Konsonanten ṭa usw. vorkommen (d.h. die Retroflexe ṭ, ḥ, ḍ, ḍh, ṇ), und wenn

<sup>184</sup> S. BRAAK & NEUBAUER (2001:101f.).

<sup>185</sup> S. BRAAK & NEUBAUER (2001:102f.).

<sup>186</sup> Die hier gemachten Angaben basieren auf den Ausführungen von PAYER (2012) zu den Grundbegriffen der Sanskrit-Poetik nach Mammaṭa.

<sup>187</sup> S. Kāvyaṇṣakāṣa 74-81a.

- die Konsonanten śa bzw ṣa vorkommen.

Ebenfalls einem *paruṣā*-Stil entspricht ein Text, wenn

- lange Komposita vorkommen und
- eine bombastische Aneinanderreihung (der Worte) vorherrscht.

Beispiel:     dittā nāriyaru tammiṣṭava saliserṁdu |  
                   attatti bembatti tiruguvaro ||  
                   srṣṭīśa puramdaraviṭṭhalarāyane |  
                   iṣṭiṣṭu beṇṇeya koḍuveno raṁgayya ||3|| (*pōgadirelo raṁga*)

Die Verwendung aller anderen Konsonanten als den genannten entspricht dem zarten *ko-malā*-Stil.

Beispiel:     kāgada baṁdide namma |  
                   kamalanābhanadu ī ||pa||

Besitzt eine Komposition die Eigenschaft, den Inhalt klar auszudrücken, so dass er sofort verstanden werden kann, ist sie mit Klarheit, mit einem *prasāda-guṇa*<sup>188</sup>, versehen.

### Sinnschmuckmittel<sup>189</sup>

Zum Stilmittel des sprachlichen Ausdrucks gehören neben den Bestimmungen der Klangfiguren auch die Sinnschmuckmittel (*arthālaṁkāra*) und, sofern vorhanden, die impliziten Andeutungen im Text (*dhvani*). Im Folgenden werden die in der Lied-Analyse behandelten Sinnschmuckmittel kurz erläutert und mit einem Beispiel aus der Analyse veranschaulicht.

- *śleṣa*<sup>190</sup>: Mit einem Wortspiel oder einer Doppeldeutigkeit kann ein Wort oder ein ganzer Ausdruck mehr bedeuten, als es auf den ersten Blick erscheint.  
 Beispiel: Du liebst die Weisen und sie Dich. (*gajavadana bēḍuve*)  
 → Der Ausdruck *munijanaprēma* kann sowohl aktiv wie auch passiv verstanden werden, d.h. Gaṇeśa liebt und wird geliebt.
- *upamā*<sup>191</sup>: Eine *upamā* ist ein direkt erkennbares Gleichnis oder ein Vergleich von zwei Dingen, die in ihrem Wesen unterschiedlich sind.  
 Beispiel: Geh nicht zu dieser Tür hinaus, bitte kleiner Raṅga! Deine Bewunderer werden Dich hochheben und mitnehmen. (*pōgadirelo raṁga*)  
 → Dies ist der Vergleich des Hauses mit dem eigenen *sampradāya* bzw. die Idee, dass Kṛṣṇa nur einem selbst gehört (Haus), und sonst von niemandem besessen werden darf (hinausgehen).

<sup>188</sup> S. Kāvyaṇṛakāśa 76.

<sup>189</sup> Die hier gemachten Angaben basieren auf den Ausführungen von PAYER (2012) zu den Grundbegriffen der Sanskrit-Poetik nach Mammaṭa.

<sup>190</sup> S. Kāvyaṇṛakāśa 84 & 85a; *Śleṣa* wird nach Kāvyaṇṛakāśa zu den Wortschmuckmitteln gezählt (*śabdālaṁkāra*), da die poetischen Wortspiele in der Lied-Analyse aber zusammen mit den anderen Sinnschmuckmittel erklärt werden, wird *śleṣa* hier unter den Sinnschmuckmittel aufgeführt.

<sup>191</sup> S. Kāvyaṇṛakāśa 87.

- *utprekṣā*<sup>192</sup>: Eine *utprekṣā* ist eine Als-ob-Vorstellung, in welcher etwas bildhaft ausgedrückt wird.  
Beispiel: ...verbergen sie ihr Gesicht hinter Verlogenheit, flüstern von feinen Körper, von Ehefrauen Fremder... (*udaravairāgyavidu*)  
→ Das im Kannada verwendete Verb *guṇisu* heisst wortwörtlich «multiplizieren, murmeln», womit impliziert werden soll, dass die scheinheiligen Weisen *bhakti* heucheln als ob sie heilige Sprüche rezitieren würden.
- *rūpaka*<sup>193</sup>: Eine Metapher identifiziert zwei unterschiedliche Dinge miteinander, ohne sie zu unterscheiden.  
Beispiel: Du Ozean des Mitgefühls! (*śrīgaṇanātha*)  
→ In dieser Beschreibung Gaṇeśas wird sein grosszügiges Wesen mit einem Meer gleichgesetzt, um die Unendlichkeit seiner Güte auszudrücken.
- *aprastutapraśaṁsā*<sup>194</sup>: Eine *aprastutapraśaṁsā* ist eine Umschreibung, die etwas durch etwas anderes, das aber in realer Beziehung zum Beschriebenen steht, beschreibt.  
Beispiel: - lotusäugige, dem Milchozean entsprungene Jungfrau - (*ārige vadhuvāde*)  
→ Die aus dem Milchozean geborene Jungfrau ist eine indirekte Beschreibung der Lakṣmī.
- *vyājastuti*<sup>195</sup>: Eine *vyājastuti* ist ein ironisches Lob oder ein ironischer Tadel, der jeweils im gegenteiligen Sinn verstanden werden muss.  
Beispiel: Welch Beschuldigungen bringt ihr her?! Seht den Herrn des Yoga, ... (*mellamellane baṁdane*)  
→ Wenn Yaśodā ihren Sohn tatsächlich für Gott hält, ist jede Verteidigung überflüssig. Da sie ihn aber verteidigt, scheint es, wie wenn sie ihr Lob für Kṛṣṇa nicht ernst meint.
- *paryāyokta*<sup>196</sup>: *Paryāyokta* umschreibt, im Gegensatz zur *aprastutapraśaṁsā*, eine Sache ohne Bezug zum Beschriebenen.  
Beispiel: ... oder von dem, der im Rangapaṭṭaṇa der zwei Flüsse weilt? (*ārige vadhuvāde*)  
→ Diese Umschreibung von Viṣṇu ist eine Periphrase, da sie seine Erscheinung nicht direkt benennt, sondern lediglich den Standort einer seiner Tempel beschreibt.
- *udātta*<sup>197</sup>: Durch die spezielle Hervorhebung der Grossartigkeit wird die Vorzüglichkeit einer Sache betont.

<sup>192</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 92a.

<sup>193</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 93a.

<sup>194</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 98b-99.

<sup>195</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 112a.

<sup>196</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 115a.

<sup>197</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 115b.

- Beispiel: Höchster von allen, Verehrung, Verehrung sei Dir! (*śrīgaṇanātha*)  
→ Diese Beschreibung von Gaṇeśa betont seine Vorzüglichkeit bzw. seine Grösse mit einem Superlativ.
- *anumāna*<sup>198</sup>: Eine Schlussfolgerung ist der Ausdruck von einer Ursache und einer daraus erfolgten Wirkung.  
Beispiel: Unzählige Qualitäten hast Du, alle Mütter dieser Welt sprechen deshalb neidisch über Dich, lieber Hirtenbub. (*pōgadirelo raṁga*)  
→ Die Mütter sprechen schlecht über Kṛṣṇa, weil sie neidisch sind. Sie sind neidisch, weil sie auch gerne ein Kind mit unzähligen Qualitäten hätten.
  - *parikara*<sup>199</sup>: Ein *parikara-alaṁkāra* ist die Beschreibung von etwas durch bekannte Attribute.  
Beispiel: Sohn der Gaurī (*gajavadana bēḍuve*)  
→ Gaṇeśa wird nicht namentlich genannt, sondern beschrieben durch eine bekannte Eigenschaft, nämlich als Sohn der Muttergöttin Gaurī.
  - *pratīpa*<sup>200</sup>: Dieses Sinnschmuckmittel bezeichnet den Widersinn eines Vergleichs und erhebt einen Einwand gegen das Vergleichende.  
Beispiel: (Hari hört und duldet keine Musik...) ...von jenen, die unter Freudentränen entzückt und erregt immer und immer wieder Śrī Haris Namen sagen, sich mit den echten Bhaktas vereinen und Hari lobpreisen. Denn am Ende fragen sie doch: «Wer ist Purandaraviṭhala?». (*kēḷanō hari tāḷanō*)  
→ Die beschriebenen Bhaktas vergleichen sich mit idealen Verehrern, der Widersinn liegt jedoch in ihrer Heuchelei, die der Dichter hier aufdeckt.
  - *tadguṇa*<sup>201</sup>: Ein *tadguṇa* ist eine Eigenschafts-Transplantation, d.h. es wird eine typische Eigenschaft einer Sache einer anderen Sache übertragen.  
Beispiel: ...im Fluss baden und blasen sich auf, sind voll von Arroganz, Egoismus und Zorn... (*udaravairāgyavidu*)  
→ Hier werden die psychische Eigenschaft und die physische Verhaltensweise miteinander verbunden. Das Aufblasen bezieht sich auf die Heuchler, die angeberisch mit angeschwollener Brust im Fluss stehen.
  - *dhvani*<sup>202</sup>: *Dhvani* ist eine Andeutung von etwas nicht explizit Ausgedrücktem. Es entspricht dem Unausgesprochenen, was vom Dichter impliziert wird und vom Leser oder Hörer hinzugedacht wird.

<sup>198</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 117b.

<sup>199</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 118a.

<sup>200</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 133.

<sup>201</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 137.

<sup>202</sup> S. Kāvyaṇprakāśa 37b – 38a; *Dhvani* wird im Kāvyaṇprakāśa vor den Wort- und Sinnschmuckmittel genannt. Er wird hier aber als letzter Punkt innerhalb der Sinnschmuckmittel aufgeführt, weil er auch in der Lied-Analyse im Anschluss an die üblichen Sinnschmuckmittel diskutiert wird.

Beispiel: Wenn Dich Edle und Heilige verehren, Du wie Butter aus Buttermilch trittst. (*bhāgyada lakṣmī bārammā*)  
 → Der Hinweis, dass Lakṣmī nur guten Menschen und Heiligen erscheint ist eine implizite Andeutung für die Notwendigkeit von gewissen Tugenden, die man haben muss, um der Göttin würdig zu sein.

## Stimmung<sup>203</sup>

*Rasa*<sup>204</sup> (Grundstimmung) und *bhāva*<sup>205</sup> (Gefühlsäusserung) sind grundlegende Elemente der indischen ästhetischen Erfahrung<sup>206</sup>:

«According to the psychology underlying the rasa-theory experience is an awakening or manifestation of various innate states (*bhāva* or *sthāyibhāva*) which exist in the mind (or 'heart') as latent impressions (*saṁskāra* or *vāsanā*) that derive from one's past experience.»<sup>207</sup>

Das Ziel jedes indischen Dichters liegt in der Vermittlung einer oder verschiedener dieser Stimmungen und Emotionen, die die Wahrnehmung und Wirkung seiner Kunst unterstützen. Purandara arbeitete in seinen Stücken oft mit Bildern aus den Purāṇas oder Itihāsas. Diese Bilder stehen für bekannte Geschichten, welche mit emotionalen Assoziationen (*bhāva*) verbunden sind. Durch diese emotionale Beziehung erfüllen die Lieder ein Grundmerkmal der *bhakti*-Bewegung. Purandaras Lieder sprechen in erster Linie Gefühl und Impuls an, ohne intellektuell flach und banal zu sein.<sup>208</sup> Die Sprache der Lieder ist direkt, nutzt umgangssprachliche Redensarten, macht Wortspiele und ist vermutlich auch für Zeitgenossen teilweise überraschend, ja provozierend:

«He was fully familiar with the realities of ordinary life. We can see this in his sharp pictures of common life. [...] He will exploit the natural ambiguity and semantic possibilities of words.»<sup>209</sup>

Die Hauptstimmung oder übergeordnete Stimmung, die in allen Liedern von Purandara dominiert, ist *bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Manche Lieder enthalten keine andere

<sup>203</sup> Die hier gemachten Angaben basieren auf den Ausführungen von PAYER (2012) zu den Grundbegriffen der Sanskrit-Poetik nach Mammaṭa aus dem 11. Jh. Es wird hier bewusst auf eine Stimmungsanalyse mittels den *rasa*- und *bhāva*-Grundlagen im NŚ verzichtet, da sich die hier analysierte Stimmung auf den Inhalt des Textes stützt und nicht auf den Tanz. Es ist diese Stimmung, die in der nachfolgenden Choreographie wieder in einer Darstellung reproduziert werden soll. Ausserdem gibt das Kāvya prakāśa – zumindest im Umfang wie es hier verwendet wird – den Konsens wieder, den man für die Zeit Purandaras voraussetzen kann, denn „[d]ie zahlreichen Kommentare, die zum Kāvya prakāśa geschrieben worden sind, beweisen, wie angesehen das Werk war, und wieviel es studiert und benutzt worden ist.“, WINTERNITZ (1920:20).

<sup>204</sup> S. Kāvya prakāśa 29.

<sup>205</sup> S. Kāvya prakāśa 30.

<sup>206</sup> Unter der Grundstimmung *rasa* wird jene Stimmung verstanden, die dem ganzen Liedtext zugrunde liegt und wie ein Teppich die übrigen Gefühlsäusserungen (*bhāva*) trägt. Ausführlicher zur *rasa*-Theorie s. BAUMER & BRANDON (1993).

<sup>207</sup> DEUTSCH (1993:217)

<sup>208</sup> S. KANAVI (1971:456ff.).

<sup>209</sup> KANAVI (1971:458 & 459)



Grundstimmung und auch keine weiteren zusätzlichen Gefühlsäusserungen als diese, so z.B. in *śrīgaṇanātha* oder in *bhāgyada lakṣmī bārammā*. Aufgrund der Tatsache, dass Purandaras Lieder in einer *bhakti*-Tradition stehen, könnten theoretisch alle Lieder dieser Grundstimmung zugeordnet werden. Die *bhakti-śrīṅgāra*-Grundstimmung wird daher als gegeben angenommen und in den untersuchten Liedern, mit Ausnahme der Lieder, die keine andere Grundstimmung aufweisen, bewusst ausgeblendet, um die übrigen Stimmungskomponenten zu identifizieren. Die folgende Verteilung soll veranschaulichen, in welchen Liedern welche zusätzlichen Grundstimmungen dominieren.<sup>210</sup>

Die acht Grundstimmungen (*rasa*) und ihre entsprechenden Lieder sind:<sup>211</sup>

1. *Śrīṅgāra*<sup>212</sup> – Verliebt, wie in *ōḍi bāraiya vaikunṭhapati, kaṁḍe nā gōviṁdana, gajavadana bēḍuve, jagaduddhārana, dāsanna māḍikō, bhāgyada lakṣmī bārammā, śrīgaṇanātha*
2. *Hāsa* – Lächerlich, wie in *ārige vadhuvāde*
3. *Karuṇa* – Mitleidig, wie in *ninnamtha taṁde*
4. *Raudra* – Schrecklich, wie in *mellamellane baṁdane*
5. *Vīra* – Heldenhaft, wie in *jaya jānakī kārṁta*
6. *Bhayānaka* – Fürchterlich, wie in *pōgadirelo raṁga*
7. *Bībhatsa* – Widerlich, wie in *udaravairāgyavidu, kēḷanō hari tāḷanō*
8. *Adbhuta* – Wunderbar, wie in *kāgada baṁdide namma, vṛṁdāvanadoḷāḍuvanāre, īpariya sobagāva*

Die Gefühle, die in den Liedern ausgedrückt werden, und die auch innerhalb eines Stückes wechseln können, werden anhand der acht Grundgefühle (*sthāyibhāva*) und der 33 wechselnden Gefühlsäusserungen (*bhāva*)<sup>213</sup> festgemacht:

1. *Rati* - Lust
2. *Hāsa* - Heiterkeit
3. *Śoka* - Kummer
4. *Krodha* - Zorn
5. *Utsāha* - Tatkraft
6. *Bhaya* - Angst und Furcht
7. *Jugupsā* - Ekel
8. *Vismaya* - Staunen, Verwunderung

<sup>210</sup> Die identifizierten Grundstimmungen und ihre Merkmale werden in den Lied-Analysen detailliert dargestellt.

<sup>211</sup> Obwohl die hier untersuchte Stimmung in der Theorie Teil der Textanalyse ist, wird sie in den Lied-Untersuchungen erst in Zusammenhang mit der betroffenen Choreographie diskutiert.

<sup>212</sup> Dieser *rasa* ist sehr vielschichtig und kann in Unterkategorien eingeteilt werden. Neben *bhakti-śrīṅgāra* treten in den Liedern dieser Arbeit zwei weitere Formen der Verliebtheit auf: *Vātsalya-śrīṅgāra*, die Mutterliebe, wie sie in *pōgadirelo raṁga* vorherrschend ist, und *sarṁbhoga-śrīṅgāra*, die sexuell-erotische Liebe, wie sie z.B. in *ōḍi bāraiya vaikunṭhapati* vorkommt. Aufgrund der genannten Vielschichtigkeit von *śrīṅgāra* sind besonders viele Lieder dieser Grundstimmung zuzuordnen.

<sup>213</sup> S. Kāvya prakāśa 31-34.

Die wechselnden Gefühlsäusserungen, die in den untersuchten Liedern vorkommen, sind:

- **Nirveda**<sup>214</sup> (Verdross), Beispiel aus *pōgadirelo raṁga*:  
Die dreisten Frauen woll'n, dass Du ihre Wünsche erfüllst, sie verfolgen Dich und rennen wie wild hinter Dir her, ...
- **Śaṅkā**<sup>215</sup> (Befürchtung), Beispiel aus *pōgadirelo raṁga*:  
Geh nicht zu dieser Tür hinaus, bitte kleiner Raṅga! Deine Bewunderer werden Dich hochheben und mitnehmen.
- **Asūyā**<sup>216</sup> (Groll), Beispiel aus *udaravairāgyavidu*:  
Eine scheinbare Entsagung um des Überlebens willen ist das, gegenüber meinem Padumanābha ist kein Deut von Hingabe da.
- **Śrama**<sup>217</sup> (Abmühen), Beispiel aus *dāsanna māḍikō*:  
Mach mich zu Deinem Diener!
- **Dainya**<sup>218</sup> (Niedergeschlagenheit), Beispiel aus *dāsanna māḍikō*:  
Bist Du nicht vollends von Mitgefühl erfüllt?!
- **Smṛti**<sup>219</sup> (Achtsamkeit), Beispiel aus *kāgada baṁdide*:  
Ein Brief ist gekommen, einer von unserem Viṣṇu! Lies den Brief, nimm dir Zeit!
- **Cintā**<sup>220</sup> (Grübeln) und **moha**<sup>221</sup> (Verwirrung), Beispiel aus *dāsanna māḍikō*:  
Warum rufst Du so viel Elend hervor?
- **Dhṛti**<sup>222</sup> (Festigkeit), Beispiel aus *dāsanna māḍikō*:  
In tiefster Hingabe bete ich zu Dir. Zu Deinen Füßen ausgestreckt besinge ich Dich täglich.
- **Harṣa**<sup>223</sup> (Entzücken), Beispiel aus *vṛṁdāvanadoḷāḍuvanāre*:  
Wer ist der in Vrindavan Tanzende? Der Hirte - so schön wie der Mond - komm, schau ihn an!
- **Autsukya**<sup>224</sup> (Sehnsucht), Beispiel aus *dāsanna māḍikō*:  
Beschütze und hege mich mit Mitgefühl! Beseitige all meine unzähligen Sünden! Herr! Purandaraviṭhala, rufe mich mit Freude!

---

<sup>214</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 31a.

<sup>215</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 31a.

<sup>216</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 31b.

<sup>217</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 31b.

<sup>218</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 31c.

<sup>219</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 31d.

<sup>220</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 31d.

<sup>221</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 31d.

<sup>222</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 31d.

<sup>223</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 32a.

<sup>224</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 32c.

- **Āvega**<sup>225</sup> (Aufregung), Beispiel aus *mellamellane barṁdane*:  
Sehr langsam ist er gekommen, hat 'nen Kuss auf die Wange gegeben, und ohne zu bleiben ist er weggerannt. Bring diesem Schelm Manieren bei!
- **Amarṣa**<sup>226</sup> (Unmut), Beispiel aus *mellamellane barṁdane*:  
Geht, geht zu meinem Raṅga! Auf mit euch Frauen! Welch Beschuldigungen bringt ihr her?!
- **Matī**<sup>227</sup> (Bedachtsamkeit), Beispiel aus *ninnarṁtha tarṁde*:  
Der Vater ist bei mir, nicht aber bei Dir. Der Schutzherr ist bei mir, nicht aber bei Dir. Der König ist bei mir, nicht aber bei Dir. Du bist Ausländer, ich bin Einheimischer.
- **Vitarka**<sup>228</sup> (Überlegung), Beispiel aus *ninnarṁtha tarṁde*:  
Bei mir sind Vater und Mutter - wer kümmert sich aber um Dich Viṭhal?

---

<sup>225</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 32b.

<sup>226</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 33a.

<sup>227</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 33c.

<sup>228</sup> S. Kāvyaṣaṁkāśa 34a.

#### 3.1.2.4. *Analysemodell zur Untersuchung und Interpretation des Inhalts*

Die Untersuchung von Purandaras Liedern ist eine komplexe Herausforderung, denn die Lieder enthalten sowohl implizite wie explizite Botschaften. Eine zusätzliche Schwierigkeit ist die Tatsache, dass seine Stücke in einer lyrischen Rede aufgebaut sind: «Solche 'Rede' kann in sich widersprüchlich sein, unverständliche Wörter und Wortfolgen enthalten und gegen konventionelle Sinnvorstellungen verstossen.»<sup>229</sup> Bei der näheren Betrachtung seiner Liedtexte wird schnell klar, dass neben seiner eigentlichen Botschaft, seine Weltanschauung und seine sozio-religiöse Einstellung essentielle Aspekte sind, die wir zum ganzheitlichen Verständnis seiner Kompositionen in die Analyse einbeziehen müssen. Um eine seriöse Textexegese an diesen Liedern durchzuführen wird ein Analyse-Modell benötigt, welches diese Aspekte berücksichtigt. Im Folgenden wird das angewandte Analyse-Modell von SCHULZ VON THUN (2011) vorgestellt, und es werden die Grundlagen der einzelnen Analyse-Ebenen erläutert.

Die Vielschichtigkeit einer Mitteilung als Produkt eines Urhebers hat SCHULZ VON THUN<sup>230</sup> in seiner Kommunikationspsychologie eingehend behandelt und dazu ein entsprechendes Kommunikationsmodell entworfen. Dieses lässt sich zur Textexegese verwenden, da es die unterschiedlichen Botschaften eines Textes offenbart, wobei SCHULZ VON THUN allerdings die verschiedenen Tiefendimensionen vernachlässigt.<sup>231</sup> Dieses Modell ist weniger eine psychologische Theorie einer Kommunikation als vielmehr eine Checkliste der verschiedenen Aspekte. Angewandt auf Purandaras Lieder gestaltet sich sein Kommunikationsmodell wie folgt:

##### *Sachinhalt*

Der erste und offensichtlichste Aspekt von Purandaras Kompositionen ist die Sachinformation, die sie enthält. Der sachliche Inhalt des Liedtextes lässt sich bei Purandara meist ziemlich klar bestimmen. Der inhaltliche Kommentar der einzelnen Lieder wendet sich zwei Aspekten zu. Dazu gehört die Gattungsbestimmung der Lieder, da der Inhalt der Lieder je nach Gattung moralisch, mythologisch oder auf beides ausgerichtet ist. Zum zweiten geht der Kommentar auf den Inhalt ein, wie Beschreibungen mythologischer Episoden oder Erklärungen zu Epitheta.

##### *Selbstoffenbarung*

Jede Botschaft enthält Informationen über den Urheber. Diese können sowohl beabsichtigt wie auch unbeabsichtigt sein. Beide Teile dieser Selbstoffenbarung sind gleichermassen wichtig. In der beabsichtigten Selbstdarstellung können wir erkennen, wie oder als was Purandara von seinen Anhängern gesehen werden möchte. In der unbeabsichtigten Selbstenthüllung können wir unter Umständen Eigenschaften von Purandara erkennen, die er unfreiwillig preisgibt.

---

<sup>229</sup> ZYMNER (2007:67f.)

<sup>230</sup> S. SCHULZ VON THUN (2011:27-34).

<sup>231</sup> S. o.

### *Beziehung*

Es wird in Purandaras Lieder deutlich, dass er sein Zielpublikum klar im Blickfeld hatte, als er seine Stücke komponierte. Es ist daher wichtig sich damit zu befassen, wie er zu diesem Zielpublikum steht, und was er von den Empfängern seiner Lieder hält. Man muss hier den Beziehungsaspekt aber in zwei Teile teilen:

- Die sogenannte Du-Botschaft beinhaltet die Sicht Purandaras vom Adressaten seines Liedes, d. h. hier wird analysiert, welches Bild er vom Empfänger seines Stücks hat.
- Die Wir-Botschaft definiert dagegen den Beziehungsaspekt zwischen Purandara und seinem Adressaten, d. h. wie sie zueinanderstehen bzw. was sie verbindet.

### *Appell*

Das Definieren der Beziehung zwischen Purandara und den angesprochenen Rezipienten seiner Lieder leitet direkt über in die Absicht, die er mit dem Lied verfolgt. Als Sender einer Mitteilung beabsichtigt Purandara mit seinem Stück, den Hörer zu etwas Bestimmten zu veranlassen. Dies mag ganz subtil auf der emotionalen Ebene sein oder ganz konkret auf der physischen Ebene. Diese Absicht muss nicht immer offensichtlich sein, sondern kann auch zwischen den Zeilen stehen und daher einen manipulativen Charakter haben. Es ist auch möglich, dass sowohl der Sachinhalt des Liedes, wie auch die Selbstoffenbarung von Purandara und seine Sicht der Beziehung zwischen ihm und dem Empfänger darauf ausgerichtet sind, diesen Appell zu legitimieren. Alle diese Möglichkeiten müssen in diesem Analyseschritt berücksichtigt werden, damit ein vollständiges Bild der inhaltlichen Zusammenhänge entstehen kann.

Mit diesem Analysemodell, erweitert um die Tiefendimensionen, werden alle möglichen Kommunikationsebenen von Purandaras Liedern abgedeckt. Man erhält dadurch nicht nur Aufschluss über den eigentlichen Inhalt seiner Stücke, sondern auch über die mögliche Intention, sowie über seine Motivation und sein Weltbild. Des Weiteren ermöglicht der schemenhafte Aufbau dieser Analyseschritte, die Lieder in dieser Arbeit auch miteinander zu vergleichen und Aussagen über ganze Liedgruppen zu machen. Die Tiefendimension erinnert daran, dass Kommunikation komplexer Inhalte über eine optimale Anzahl von Kommunikationskanälen nicht auf einfache Modelle reduziert werden kann.

## 3.2. Zur Musik

### 3.2.1. Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl<sup>232</sup>

Eine der Hauptcharakteristiken der karnatischen Musik ist ihr Fokus auf *rāga*, was einer ihrer konstantesten Komponenten ist.<sup>233</sup> Die südindische Musik baut auf einem Solo-Melodiestrang auf, der, im Gegensatz zur westlichen Musik, weder polyphon noch akkordisch ist: «The main and essential character of Indian music is its linearity of one-line movement.»<sup>234</sup> Die Progression dieser einzelnen linearen Bewegungen erzeugt Muster in Melodie (*rāga*) und Rhythmus (*tāla*). Zusammen mit *laya* (Tempo) bilden sie das Fundament der heutigen karnatischen Musik.<sup>235</sup> *Rāga* bezeichnet einen Melodie-Stil (auch oft bezeichnet als Modus), welchem eine Komposition oder ein Teil einer Komposition folgt. Die grundlegenden Eigenschaften eines *rāga* besteht darin, dass er erst in einer musischen Syntax sein Potential entfaltet:

«[...] a raga is basically an incipient melodic idea. It has to be elaborated in bringing out its aesthetic potentialities, which procedure is often called improvisation<sup>236</sup>. [...] It is motivated by an urge to 'express' and 'communicate' on the part of an individual. The receiver of the message not only 'understands' but, being socially conditioned for ages, learns to 'desire' it. And then there is the 'message'. This is in essence a set of signals arranged in a 'recognizable' pattern.»<sup>237</sup>

Diese typischen Muster<sup>238</sup> eines *rāga* vermitteln eine Stimmung<sup>239</sup> – der *rāga* macht das gesungene Wort oder die gesungene Note lebendig und hebt die emotionale Aussage der

---

<sup>232</sup> Leider sind die Angaben zu Namen sowie Bezeichnungen von *rāga* und ihren Eigenschaften in der Literatur äusserst inkonsistent. Im Folgenden wird versucht, eine einheitliche Terminologie zu verwenden. Varianten werden entsprechend ihrer Relevanz erwähnt.

<sup>233</sup> S. KUCKERTZ (1977:47).

<sup>234</sup> DEVA (1995:6)

<sup>235</sup> Die Definitionen und Erklärungen zu den einzelnen Fachtermini können dem Glossar und Anhang entnommen werden. Für detaillierte Darstellungen der karnatischen Musiktheorie s. KUCKERTZ (1970), KAUFMANN (1976), THIELEMAN (1999), DEVA (1995), WADE (1991) und SAMBAMOORTHY (1994-2007).

<sup>236</sup> Den Begriff «Improvisation» verwendet DEVA (1995:16f.) nicht im Sinne der westlichen Musik.

<sup>237</sup> DEVA (1995:6)

<sup>238</sup> Die typischen *rāga*-Muster haben eine frappierende Ähnlichkeit mit dem, was SÁROSI (1990:172), zit. bei PAYER (2017c), als Stil bei der ungarischen «Zigeunermusik» bezeichnet:

«In der ungeschriebenen Instrumentalkultur spielt der professionelle Musikant auch dann instrumentale Musik, wenn er die Melodie eines Volksliedes erklingen lässt (im Gegensatz zu den meisten Amateurmusikern, die nur das einfache Singen durch das Instrument ersetzen). Für ihn ist jede Melodie blosser Rohstoff, der erst durch die Art seines Erklingens zur Musik wird. Dieser schöpferische Eingriff in die geschlossene Struktur einer Melodie kann nur für jene auffallend sein, die sich im gegebenen Instrumentalstil nicht auskennen. Wer mit einem Stil vertraut ist, kennt dessen instrumentalen Formelbestand und weiss auch, an welcher Stelle welche Formel angewandt werden kann. Von der augenblicklichen Idee wird lediglich die Wahl der möglichen Formeln an entsprechender Stelle bestimmt, wobei die Vielzahl möglicher Kombinationen – angefangen von gleichförmig erscheinenden Varianten bis zu überraschenden geistvollen musikalischen Neuformulierungen – unendlich viel Versionen einer instrumental gespielten Melodie hervorbringen kann.»

<sup>239</sup> Der emotional-ästhetische Aspekt wird bereits im Begriff «*rāga*» aufgegriffen. Das Wort ist aus der Sanskrit-Wurzel *rañj* abgeleitet, welche mit «färben», «erröten» oder «aufglühen» übersetzt werden kann. Ein *rāga* ist demnach etwas, das eine Komposition einfärbt und sie erstrahlen lassen soll.

Komposition (*bhāva*) hervor, damit der Hörer die Stimmung empfinden kann (*rasa*).<sup>240</sup>

Alle Editionen zu Purandaradāśas Liedern geben für jedes Stück *rāga* und *tāla* an. Beide Angaben wurden den Liedern Purandaras aber erst viel später übergestülpt. Purandara hat seine Lieder nicht in *rāga* gesetzt, sondern in eine leicht erkennbare Melodie.<sup>241</sup> Diese Melodie wurde mithilfe von Hinweisen auf andere bekannte Melodien benannt: «Lied X wird gesungen wie das Lied Y».<sup>242</sup> Erst im Laufe der Festigung und Verankerung des karnatischen Musiksystems in Südindien wurden diese Melodie-Stränge mit vorhandenen *rāga* abgeglichen und die Lieder entsprechend gekennzeichnet. PGR und andere frühere Editoren haben die Angaben für die *rāga* teilweise selbst erstellt, indem sie nach dem Hören der Lieder deren Tonskala einem entsprechend gleich klingenden karnatischen *rāga* zugewiesen haben.<sup>243</sup> Die ursprüngliche Melodieführung von Purandaradāśas Liedern ist daher in keinem seiner bis heute erhaltenen Stücke zweifelsfrei überliefert.<sup>244</sup> Man muss davon ausgehen, dass die Melodien der Kompositionen, die im Umlauf sind, nicht älter als 200 Jahre sind.<sup>245</sup> Die *rāga*-Auswahl und der Melodieverlauf kann für jede einzelne Komposition, die Purandara zugeschrieben wird, unzählige Versionen haben.<sup>246</sup> THIELEMANN ist der Meinung, die Wahl der Melodie für ein Stück sollte nicht überbewertet werden:

«Inconsistencies in the melodic details should not be overemphasized, because there are considerable differences in the level of proficiency exposed by the singers of the recordings, ranging from professional singers trained in the Madhvaite temple music tradition to which they belong since many generations, to lay singers.»<sup>247</sup>

---

<sup>240</sup> S. THIELEMANN (1999:127); Zu den Stimmungen in der karnatischen Musik s. auch SHRINIVASAN (1998).

<sup>241</sup> S. o. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

<sup>242</sup> MURALIDHARA mündlich am 7.2.2013 in Bangalore.

<sup>243</sup> NAVADA mündlich am 3.2.2013 in Mangalore. RKS (1999:iii) weist darauf hin, dass einige *rāga* namentlich in Purandaras Liedtexten erwähnt werden. Inwiefern diese den heute überlieferten gleichnamigen *rāga* entsprechen, kann hier nicht beantwortet werden.

<sup>244</sup> VNP verfolgt in ihrer Ausgabe den Anspruch, mit der abgedruckten Notation die Originalmelodieführung der Lieder anzugeben. Der Autor ihres Vorworts, DWARAKANATH (2000a:v), bemerkt:

«Purandara Dasa was both litterateur and musician. While efforts were there in regard to his literature, the music aspect had not received any effort. The committee for the fourth centenary celebration addressed itself to the music aspect of Purandara Dasa. After vigorous efforts, they could locate only about 100 and odd songs have come traditionally since long.»

DWARAKANATH's Argumentation ist problematisch, denn wie KUCKERTZ bemerkt, ist die mündliche Tradition «nur soweit zurückzuverfolgen, wie das Erinnerungsvermögen der Sänger reicht.», KUCKERTZ (1994:279). Einen Anspruch wie jenen von DWARAKANATH zu stellen ist daher, angesichts der unklaren Überlieferung der Lieder und der Entfremdung aus ihrem ursprünglichen musikalischen Entstehungsgebiet durch die Karnatisierung fragwürdig.

<sup>245</sup> Die Erforschung von möglich überlieferten Melodien von Purandaras Liedern, fernab der karnatisierten Bereiche, wie z.B. in ländlichen Gebieten und abgelegenen Dörfern, ist unbedingt notwendig, solange diese Melodien noch von ihren Traditionsträgerinnen erinnert werden. In den Dörfern bei traditionellen Familien kann man eine ursprüngliche Singart heute noch hören. Laut Prof. MURALIDHARA (mündlich am 7.2.2013 in Bangalore) werden diese aber in 30 bis 50 Jahren verloren sein. Bemühungen, diese Singarten aufzunehmen und auszuwerten, sind bis heute nicht unternommen worden, s. o. unter «Stand der Forschung». Dies ist eine dringende Aufgabe der Musikethnologie. Die sich aus dieser Forschung heraus ergebende Diskussion muss jedoch an anderer Stelle geführt werden.

<sup>246</sup> S. KUCKERTZ (1994:279ff.).

<sup>247</sup> THIELEMANN (1999:239)

Andererseits können die *rāga*-Angaben in den schriftlichen Textquellen, wenn auch sie kaum als ursprüngliches formgebendes Element zu betrachten sind, doch aussagekräftiger als die bestehenden Melodien sein, da sie auf einen tonalen Modus und eine Stimmung zurückgreifen, die dem Lied schon vor seiner Karnatisierung angehaftet haben kann. Problematisch hierbei ist jedoch, dass die *rāga*-Na-men keine zwingenden Anhaltspunkte über ihren melodischen Charakter geben, denn die Melodie des *rāga* kann sich bei gleichbleibender Bezeichnung im Laufe der Zeit verändert haben.<sup>248</sup>

In den schriftlichen Textausgaben von Purandara-Liedern wird ersichtlich, dass die Auswahl und Spannbreite der *rāga* und *tāla* nicht sehr gross ist.<sup>249</sup> Das ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Lieder von Purandara sich nicht auf die Kunstfertigkeiten vieler verschiedener *rāga*-Melodien stützten, sondern mit wahrscheinlich sich immer wieder wiederholenden Melodie-Mustern versetzt waren. Dabei ist zu bedenken, dass die *rāga*-Vielfalt bis ins 18. Jh. relativ übersichtlich war.<sup>250</sup> Die Karnatisierung der Lieder und die wachsende Bedeutung von *rāga* als formgebendes Element in der klassischen südindischen Musik eröffnete diesen Werken neue melodische Ausdrucksmöglichkeiten. Dies wird nicht zuletzt darin ersichtlich, dass die für diese Arbeit hinzugezogenen Musikinterpretationen eine ganz andere Vielfalt an *rāga*-Auswahl für ein Stück angeben als die konsultierten schriftlichen Quellen. Es ist anzunehmen, dass von einzelnen Liedern bereits zum Zeitpunkt ihrer Entstehung mehr als eine Melodie im Umlauf war. Dies führte im Laufe der Karnatisierung dazu, dass dasselbe Lied in unterschiedlichen *rāga* gesetzt sein konnte. Diese melodische Flexibilität, die Purandaras Liedern eigen ist, besteht bis heute.<sup>251</sup> Die Künstler nehmen sich die Freiheit, bei Bedarf den *rāga* für ihre individuelle Interpretation eines Purandaradāsa-Stücks selbst zu wählen. Bestimmte *rāga* haben sich für bestimmte Lieder durchgesetzt, so findet man für das Lied *pōgadirelo* kaum eine andere Variante als *rāga śankarābharaṇam*. Andere Lieder, wie *kēlanō hari tālanō* werden wiederum in unterschiedlichen *rāga* interpretiert, welche alle gleichermassen im Umlauf sind. Erlaubt ist, was gefällt. Eine *rāga*-Auswahl für ein Purandara-Lied kann aufgrund unterschiedlichster Kriterien gefällt werden und je nach Interpret von ganz individuellen Präferenzen abhängen. Trotzdem soll hier versucht werden, einige der wichtigsten möglichen Kriterien aufzuzeigen:

### *Name*

Die *rāga*-Wahl für ein Stück kann von der Namensverwandtschaft des *rāga* mit der im Stück besungenen Gottheit abhängen. So z.B. in der Komposition *bhāgyada lakṣmī*, welche oft in *rāga śrī* gesungen wird.<sup>252</sup> Es wird in diesem Fall als eine Art verheissungsvolles Omen verstanden, das Stück in einem *rāga* wiederzugeben, welcher denselben Namen trägt, wie die besungene Gottheit selbst.

---

<sup>248</sup> Vgl. WADE (1991:74).

<sup>249</sup> SKR (1985a:48) spricht von ca. 30 *rāga*, die Purandara in seinen rund 1000 Liedern benutzt.

<sup>250</sup> S. Anhang unter «Zur südindischen Musikgeschichte».

<sup>251</sup> Diese Tatsache ist deshalb hervorzuheben, da diese Flexibilität nicht bei allen karnatischen Kompositionen vorhanden ist. So sind die *rāga* für Kompositionen von Tyāgarāja z.B. als viel autoritativer zu verstehen.

<sup>252</sup> Der Name des *rāga* ist gleichzeitig ein weiterer Name der besungenen Göttin Lakṣmī.



### *Alter*

Die Unterscheidung zwischen älteren oder althergebrachten *rāga* und neueren ist in der karnatischen Musik ein übliches Kriterium. Ein etablierter Musiker verfügt über ein entsprechendes Repertoire und beweist mit der Interpretation von älteren *rāga* seine Kenntnis und Verwurzelung in der karnatischen «Ur-Tradition». Im Zusammenhang mit einem Lied Purandaras ist die Wahl eines alten *rāga* daher gleichzeitig ein Statement, mit welchem der Künstler sein historisches Bewusstsein demonstrieren möchte.

### *Stimmung*

Das häufigste Kriterium für die Wahl eines *rāga* ist seine vermittelnde Stimmung. Aufgrund der heute grösseren *rāga*-Auswahl, der akzeptierten Praxis, vermehrt nordindische *rāga* zu verwenden, und den ausgeprägteren Möglichkeiten in der Technik, ist der Anspruch an das Klangerlebnis gestiegen. Der Zuhörer erwartet etwas zu hören, das alle Sinne berührt. Diese Erwartungshaltung beeinflusst die *rāga*-Wahl massgeblich.

### *Ausgefallenheit*

Neben der Stimmung, die ein *rāga* vermittelt, spielt auch die Ausgefallenheit der *rāga*-Wahl eine Rolle. Man denke hier z.B. an Maharajapuram Santhanam, der die Komposition *ārige vadhuvāde* statt in einem einzigen *rāga* in vier verschiedenen *rāga* (*rāgamālīka*) singt. Der *rāga* ist in diesem Fall ein Mittel, um das Stück zu charakterisieren, es aufzuwerten, es aus der Masse hervorstechen zu lassen und nicht zuletzt um eine eigene Interpretation zu hinterlassen, die sich in der karnatischen Musik als eine autoritative Version etablieren kann.

Unter südindischen Musikern herrscht ein grosses implizites Wissen über die genannten Kriterien und weitere Eigenschaften von *rāga*, z.B. über die ideale Tageszeit ihrer Performance, welche Stimmungen sie in welcher Singweise zu vermitteln vermögen, und für welche inhaltlichen Themen der Lieder ein *rāga* geeignet ist. Leider scheinen diese *rāga*-Ideologien, im Unterschied zu Nordindien<sup>253</sup>, wo sie gut bearbeitet sind<sup>254</sup>, für die südindische Musik nur in mündlichen Überlieferungen der einzelnen Musikerschulen konserviert zu werden. Untersuchungen von südindischen *rāga* befassen sich ausschliesslich mit technischen und systematischen Eigenschaften der Intonation, Zugehörigkeit und Historie.<sup>255</sup> Eine eingehende und zusammenfassende Darstellung zu den ästhetisch-emotionalen und performativen Eigenschaften der südindischen *rāga* fehlt bis heute.<sup>256</sup> Aus diesem Grund kann hier nur auf die Auswahl der *rāga* eingegangen werden. Um die Musik-Performance von Purandaras Liedern gezielt analysieren zu können, bedarf es noch weiterer Forschung, die im Rahmen dieser vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden kann.

---

<sup>253</sup> Die sogenannte *dhyāna*-Assoziation der nordindischen *rāga* gehören z.B. zu diesen Ideologien. Es handelt sich hierbei um eine Assoziation, die durch die Stimmung des *rāga* generiert wird und ikonographisch beschrieben und dargestellt wird.

<sup>254</sup> Vgl. WALDSCHMIDT & WALDSCHMIDT (1967-1975) und GANGOLY (2004).

<sup>255</sup> Vgl. SAMBAMOORTHY (1994-2007), KRISHNA PRASAD (2008) und OEMI (2011).

<sup>256</sup> Die einzige Aufarbeitung einzelner *rāga* findet sich bei KUCKERTZ (1970), der in Zusammenarbeit mit praktizierenden karnatischen Musikern die Angaben von SAMBAMOORTHY (ebd.) in einen Bezug zur Performance zu bringen versuchte.

Die Variationsbreite der *rāga*, die in Purandaras Stücken verwendet werden, ist sehr unterschiedlich. Einige Lieder werden nur in einem oder höchstens zwei unterschiedlichen *rāga* interpretiert, für andere finden sich über ein halbes Dutzend Versionen, die alle einen anderen *rāga* für das gleiche Stück anwenden. Einige Kompositionen profitieren von der Interpretation eines namhaften Künstlers, die so berühmt und beliebt geworden ist, dass seine *rāga*-Wahl und die entsprechende Melodiegebung autoritativ an die Komposition gebunden ist. In den für diese Arbeit verwendeten Text- und Musikquellen wurden über 30 verschiedene *rāga* angegeben. Die Lieder lassen sich in Bezug auf ihnen zugeschriebene *rāga* in vier Kategorien einteilen:

Überlieferter <i>rāga</i>	Interpretation
Einer	Nur im überlieferten <i>rāga</i>
Einer	Auch in anderen <i>rāga</i>
Mehrere	Nur in einem der überlieferten <i>rāga</i>
Mehrere	In keinem der überlieferten <i>rāga</i>

Die nachfolgende Übersicht zeigt, für welches Stück dieser Arbeit welche *rāga* typisch sind, bzw. inwiefern die Angaben in den schriftlichen Textquellen mit den Interpretationen von Musikaufnahmen übereinstimmen.

### 3.2.1.1. Ein überlieferter *rāga* – Interpretationen nur im überlieferten *rāga*

In einigen wenigen Kompositionen hat sich die Interpretation im überlieferten *rāga* des Liedes durchgesetzt und dies auch mit wenigen Abweichungen in der gleichen Melodieführung. Sowohl die konsultierten schriftlichen wie musikalischen Quellen stimmen in ihrer *rāga*-Angabe zu diesen Stücken überein. Zu diesen Kompositionen gehören:

- *Jaya jānakī* – in *nāṭa*
- *Jagaduddhārana* – in *hindusthānī kāpi*
- *Pōgadirelo raṅga* – in *śaṅkarābharaṇam*
- *Bhāgyāda lakṣmī bārammā* – in *madhyamāvatī*
- *Mellamellane baṁdane* – in *mohanā*
- *Śrīgaṇanātha* – in *malahari*

Bei *jaya jānakī*, *jagaduddhārana* und *bhāgyāda lakṣmī bārammā* sind Interpretationen namhafter Künstler, wie M. S. Subbulakshmi, M. L. Vasanthkumari, Sudha Raghunathan oder Vidyabhushana vorhanden. Die jeweiligen Interpretationen können daher als autoritativ angesehen werden. Bei *pōgadirelo raṅga* und *mellamellane baṁdane* handelt es sich zwar um beliebte Kompositionen, sie werden aber selten in kommerziellen Musikaufnahmen produziert. Dennoch ist bei diesen Kompositionen keine andere als die überlieferte *rāga*-Variation aufgetaucht. Die Komposition *śrīgaṇanātha* muss als Spezialfall angesehen werden, da es sich hier um ein Lehrstück handelt, welches mit Notengebung überliefert ist und daher gar keine Möglichkeit für eine andere Interpretation bietet.

### 3.2.1.2. Ein überlieferter *rāga* – Interpretationen auch in anderen *rāga*

Manche Kompositionen Purandaradāsas weisen zwar einen überlieferten *rāga* auf, der in allen Editionen übereinstimmt, es finden sich aber auch zeitgenössische Interpretationen in anderen *rāga*. Zu solchen Kompositionen gehören:

- *Ārige vadhuvāde* – überliefert in *kalyāṇi* – auch gesungen in *rāgamālīka* (*kurañjī*, *yamunākalyāṇī*, *darbārī kānada*, *sindhubhairavī*, *nāgasvarāvalī*)
- *Ī pariya sobagāva* – überliefert in *rēgupti*, *kāmbōdi* und *sāraṁga* – auch gesungen in *rāgamālīka* und *haṁsānandi*<sup>257</sup>
- *Udaravairāgyavidu* – überliefert in *nādanāmakriye* – auch gesungen in *paṁtuvarāḷi*/*kāmavardhini*
- *Ōḍi bāraiya vaikunṭhapati* – überliefert in *bhairavi* – auch gesungen in *misra pahāḍi* und *mōhana*
- *Kēḷanō hari tāḷanō* – überliefert in *kalyāṇi/yaman* – auch gesungen in *surati* und *bēgaḍa*
- *Vṛndāvanadoḷ* – überliefert in *śrī/madhyamāvati* – auch gesungen in *rāgamālīka* (*tiḷaṅg*, *behāg*, *ābherī*)

Bei *ārige vadhuvāde* hat sich eine Interpretation des berühmten karnatischen Sängers Maharajapuram Santhanam durchgesetzt. Seine Präsentation des Lieds ist in vier verschiedenen *rāga* gesetzt (*rāgamālīka*). Es bestehen auch Aufnahmen im überlieferten *rāga* der Komposition, diese genießen jedoch keinen vergleichbaren Bekanntheitsgrad. *Udaravairāgyavidu* und *ōḍi bāraiya vaikunṭhapati* sind Kompositionen, die zwar zusätzlich zum überlieferten *rāga* in anderen *rāga* präsentiert werden, bei welchen sich jedoch keine solche Interpretation wirklich durchgesetzt hat. Bei *ōḍi bāraiya vaikunṭhapati* klingen die verschiedenen Interpretationen trotz unterschiedlicher *rāga* sehr ähnlich, so dass man sagen kann, dass sich eine einheitliche Melodieführung durchgesetzt hat. Bei *kēḷanō hari tāḷanō* dominiert trotz Interpretationen in unterschiedlichen *rāga* die Version im überlieferten *rāga*. Dies liegt auch an der Prominenz der Interpreten, wie M. L. Vasanthkumari und Sudha Raghunathan, die die Interpretation im überlieferten *rāga* populär machten.

---

<sup>257</sup> Dieses Stück wird in mehreren *rāga* überliefert, wird aber trotzdem zu dieser Kategorie gezählt, da Interpretationen in allen genannten *rāga* gleichermassen im Umlauf sind.

### 3.2.1.3. Mehrere überlieferte *rāga* – Interpretationen in nur einem davon

Einige Kompositionen sind in den verschiedenen Ausgaben mit verschiedenen *rāga* versehen. Bei manchen davon hat sich in der Praxis nur einer dieser überlieferten *rāga* durchgesetzt. Dazu gehört:

- *dāsanna māḍikō* – überliefert in *kalyāṇi* und *nādanāmakriye* – nur gesungen in *nādanāmakriye*

*Dāsanna māḍikō* existiert in einer der berühmtesten Purandara-Interpretationen, nämlich der Präsentation durch M. S. Subbulakshmi. Diese Interpretation des *pada* ist so autoritativ, dass keine andere neben ihr bestehen konnte oder je versucht wurde.

#### 3.2.1.4. Mehrere überlieferte *rāga* – keine Interpretationen in einem davon

Einige Purandara-Lieder werden, obwohl in den Ausgaben verschiedene überlieferte *rāga* angegeben werden, in kommerziellen Aufnahmen in keinem davon interpretiert. Da es keine Nachweise darüber gibt, inwiefern die Angaben der überlieferten *rāga* in den Editionen der ursprünglichen Melodie-Gebung durch Purandara entsprechen, muss man bedenken, dass die für die Interpretationen gewählten *rāga* unter Umständen näher an einem Original sein können, als die abgedruckten Angaben. Zu den Kompositionen, die trotz mehrerer überlieferter *rāga* in ganz anderen *rāga* gesungen werden, gehören:

- *Kaṁḍe nā gōvīmḍana* – überliefert in *pūrvikalyāṇi* und *kāmavardhani/parṁtuvarāḷi* – gesungen in *hamsānandi*, *candrakaurṁs* und *vasanta*
- *Gajavadana bēḍuve* – überliefert in *pīlu* und *dhanyāsi* – gesungen in *haṁsadhvani* und *gambhīranaṭa*
- *Kāgada baṁḍide namma* – überliefert in *gamanāśrama* – gesungen in *kalyāṇava-santha* und *khāmas*

Alle drei Kompositionen sind berühmte Stücke mit namhaften Interpreten, die aber nicht den überlieferten *rāga* folgen. Vor allem bei *kaṁḍe nā gōvīmḍana* hat sich unter vielen ein nord-indischer *rāga* (*candrakaurṁs*) durchgesetzt, und wird in diesem in einer berühmten Interpretation von Sanjay Subrahmanyam präsentiert. Eine der berühmtesten Kompositionen Purandaras überhaupt ist *gajavadana bēḍuve*, ein *pada*, der in jeder seriösen Musikschule Teil des Curriculums ist. Seine Interpretation in *rāga haṁsadhvani* ist so autoritativ, dass dies bereits als sein überlieferter *rāga* angesehen wird.

Für die Tanzchoreographien wurden für die untersuchten 16 Lieder 21 *rāga* ausgewählt. Die Wahl des *rāga* wird in den Liedanalysen genannt und diskutiert.

### 3.2.2. Programm zur Darstellung der musikalischen Interpretation

«At the present day, however, it is absolutely impossible for anyone to gather an accurate knowledge of the principles of Hindu music without the aid of learned natives, a practical acquaintance with the capabilities of their instruments, and without consulting the best living performers - things that few persons have opportunity or leisure to attempt.»<sup>258</sup>

DAY formuliert in diesem Zitat die grundlegende Problematik, mit welcher bis heute jeder westliche Musikforscher in der Auseinandersetzung mit indischer Musik konfrontiert wird. Es handelt sich hierbei nicht nur um die fremdartige Struktur der Musik, aufgrund welcher ein ästhetischer Genuss der Performance für Aussenstehende und Nicht-Kenner schwer zu verwirklichen ist. Vielmehr fehlt der südindischen Musik die Selbstreflexion durch die eigenen Experten. Das dadurch für Dritte unzugängliche implizite Wissen, welches nur mündlich in den Musiker-Traditionen weitergegeben wird, fehlt in der Musikwissenschaft, um eine weiterführende Forschung zu betreiben, die aus einer drohenden Übertheoretisierung vermehrt in eine Performance-Analyse führen könnte. Eine der konkreten Auswirkungen dieser fehlenden Reflexion der praktizierten Musik findet sich in der Problematik der Notation und Darstellungsmöglichkeiten der karnatischen Musik. Die Überlegungen rund um eine geeignete Notation der südindischen Musik sind seit den All India Music Conferences der 1910er bis 40er Jahre ein kontrovers diskutiertes Thema im Bereich der südindischen klassischen Musik. Unter den indischen Ansätzen sind die Beispiele von Subbarama Dikshitar (Ta.: ஸுப்பராம தீட்சிதர், 1839–1906) erwähnenswert, der in seiner *Saṅgīta Sampradāya Pradārśinī* sowohl die indischen Solfa-Silben als auch Symbole der westlichen Notation genutzt hat.<sup>259</sup> Dieser Ansatz sollte von einem Komitee der Madras Music Academy weiterentwickelt werden:

«This conference recognizes the need for an adequate scheme of notation as a means of preserving our music in some form and appoints a committee consisting of Sri C. S. Iyer, Prof. Sambamurthy and Sri T. L. Venkatarama Iyer to evolve a scheme of notation on the basis of the symbols adopted in the Sangita Sampradaya Pradarsini.»<sup>260</sup>

Bedauerlicherweise hat eine solche systematische Weiterführung dieser Idee, trotz der formulierten Resolution, nicht stattgefunden. Die seither verbreiteten Varianten zur Notation der karnatischen Musik haben sich, vor allem im Westen, an der westlichen detaillierten Partitur orientiert.<sup>261</sup> Mittlerweile verwendet die indische Musikwissenschaft aus der westlichen Notation stammende Interpunktion, um die in Indien üblich gewordene Notation zu ergänzen.<sup>262</sup> Indische Musik-Notationen sind Transkriptionen der grundlegenden Melodie und Rhythmik der Komposition und beinhalten nur jene Elemente, die in jeder Performance

---

<sup>258</sup> DAY (1891:7)

<sup>259</sup> S. RAMANATHAN (1961:86f.).

<sup>260</sup> RAMANATHAN (1961:85)

<sup>261</sup> Vgl. NIJENHUIS (1976b), WADE (1991) und KUCKERTZ (1970).

<sup>262</sup> S. z.B. RAMANATHAN (1961:86f.) und SAMBAMOORTHY (1994-2007).

unverändert bleiben. Damit ähnelt sie der Notation früher europäischer Musik, des Jazz, aber auch des Belcanto.<sup>263</sup> Wie WADE (1991) am Beispiel einer Tyāgarāja-*kr̥tī* zeigt, sind die unterschiedlichen Darstellungen die heute für indische Musik im Umlauf sind, stark davon abhängig, für welchen Zweck und welchen Rezipienten die Aufzeichnung erarbeitet wurde.<sup>264</sup> Die daraus entstehende Kontextgebundenheit stellt die Musikwissenschaft vor das Problem, dass die bestehenden Notationen nur bedingt zur Analyse von performativer Praxis brauchbar sind:

«To translate such notations into sounding music is no problem for somebody acquainted with the sound ideals prevailing in the temporal and cultural matrix of the respective piece. Normally only the trained indigenous musician is able to do so... The researcher belonging to a different culture comprehends even a contemporary notated image only once he gains access to at least one sounding version of the very same musical piece, or once he has observed the conventions of performance – that are transmitted only aurally – on the basis of various other pieces.»<sup>265</sup>

Genau in diesem Umstand liegt die Schwierigkeit für Aussenstehende, die Performance der indischen Musik in der Forschung zu verwenden.

Aufgrund der dargestellten Problematik und der in den betroffenen Forschungskontexten fehlenden Werkzeuge, wurde zur Darstellung der Grundmelodie der in dieser Arbeit behandelten Lieder eine geeignete Notation verwendet, die die Musikinterpretation auf möglichst unmittelbare Weise darstellt und gleichzeitig der Gefahr entgeht, durch die westliche kategoriale Prägung die Musik in bekannte Schemata zu zwingen.<sup>266</sup> Die Darstellung basiert auf dem von STADLER ELMER entwickelten Pitch-Analyzer<sup>267</sup>, welcher gesungene Phrasen in Tonhöhen- und Zeitverlauf darstellt.

---

<sup>263</sup> THIELEMANN (1999:190f.) unterscheidet hierbei zwischen präskriptiver und dokumentierender Notation. Dies ist unrichtig, da auch die indische Notation präskriptiv ist und nicht dokumentierend. Wäre sie dokumentierend, würde sie eine spezielle Performance mit allen Ausschmückungen wiedergeben, was aber nicht der Fall ist.

<sup>264</sup> S. WADE (1991:39ff.).

<sup>265</sup> KUCKERTZ (2003:17f.), zit. in THIELEMANN (2005b:71)

<sup>266</sup> Zur Kulturbedingtheit im Hören und Verarbeiten von Musik s. STADLER ELMER (2015:43ff).

<sup>267</sup> S. ELMER, F.-J. (1994-2015): Musical Micro Analysis Tools. – Online zugänglich unter <http://mmatools.sourceforge.net> – Zuletzt geprüft am 11.2.2016.



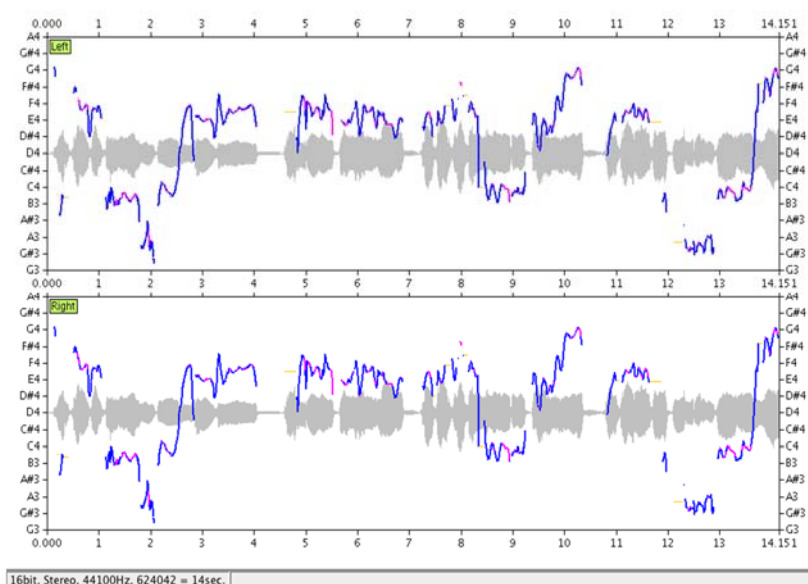


Abb. 16: Darstellung der ersten 14 Sekunden des Lieds *gajavadana beḍuve* im Pitch-Analyzer

nachfolgenden Lied-Analysen aufgeführt werden, sind mit dem genannten Programm erstellt.

Die Grafik zeigt die akustische Analyse des gesungenen *pal-lavi* von *gajavadana beḍuve*. Die schwarze horizontale Linie zeigt den Melodieverlauf in der Zeit (X-Achse) an. Die Tonhöhen der einzelnen Silben (graue Flächen) werden als Kategorien gehört. Die Y-Achse zeigt die wohltemperierten Noten an, im entsprechenden Intervall, in welcher die gesungene Sequenz abläuft. Der Melodieverlauf kann an der meist blauen oder pinken Linie abgelesen werden. Alle Grafiken, die in den

### 3.2.3. Musik im Bharata Natyam

Die Zusammenstellung von Ensembles in südindischer Musik sind flexibel, die Rollenverteilung dagegen ist fixiert.<sup>268</sup> Dies gilt auch für ein Begleitensemble für klassischen indischen Tanz. Die Instrumente werden weder nach Anzahl noch nach Herkunft eingeschränkt. Gerade in neuerer Zeit, in welcher viele klassische Künste Indiens die Grenzen ihrer Tradition überschreiten, um neuen Strömungen nachzugehen, kommt es immer häufiger vor, dass Tänzerinnen und Tänzer eine ungewöhnliche Auswahl an Begleitinstrumenten treffen, um damit die individuelle Note ihrer Darbietung noch stärker zu unterstreichen.<sup>269</sup> Das Begleitensemble für eine klassische Bharata-Natyam-Aufführung ist in zwei Teile geteilt. Der Perkussionist übernimmt die Verantwortung für den rhythmischen Teil der musikalischen Begleitung. Im Fall von klassischem Tanz unterstützt er direkt die Schrittfolgen der Tänzerin, wobei er sowohl der Tänzerin wie dem Ensembleleiter (*naṭṭuvanār*)<sup>270</sup> folgen muss. Die Instrumentalisten begleiten in erster Linie den Gesang und alle melodischen Elemente. Der Ensembleleiter bzw. die Ensembleleiterin, genannt *naṭṭuvanār*, vereint diese beiden Teile des Ensembles in seiner bzw. ihrer Tätigkeit. Er singt die Musikstücke, rezitiert die Rhythmussprache und leitet mit seinen Zimbeln das gesamte Ensemble. War dies vor einigen Jahrzehnten die Aufgabe einer einzigen Person, wird heutzutage diese Aufgabe meist unter zwei oder mehreren Personen aufgeteilt. Der Grund dafür liegt darin, dass nicht mehr alle Lehrmeister gesanglich für die Bühne geeignet sind und sich damit der Herausforderung einer musikalischen Ensembleleitung vor Publikum nicht stellen können.<sup>271</sup> Seit der gezielten Ausbildung von Bühnenbegleitern, die keine Tänzer sind, hat sich dadurch eine neue Berufsgattung entwickelt, in welcher sich Sänger und Sängerinnen auf einen Teil der gesanglichen Tanzbegleitung spezialisieren.<sup>272</sup>

---

<sup>268</sup> S. WADE (1991:207f.).

<sup>269</sup> Dazu gehören westliche Instrumente wie das Harmonium oder elektronische Instrumente wie das Keyboard. Traditionalisten kritisieren an diesen weniger traditionellen Instrumenten, dass sie die Feinheiten der indischen Musik nicht wiederzugeben vermögen, vgl. DEVA (1995:123). Ausführlicher zu traditionellen Aspekten der Musikbegleitung im indischen Tanz s. BHAGYALEKSHMI (1991:42ff.).

<sup>270</sup> Das Wort *naṭṭuvanār* hat keinen Sanskrit-Ursprung sondern stammt aus dem Tamilischen. Traditionell stammen *naṭṭuvanār* aus nicht-brahmanischen tamilischen Musikerfamilien. Die Musikensembles, die diese Familien bildeten, waren in zwei Bereiche aufgeteilt: in Tempel-Musikensembles (*periyā-mēla*) und Tanz-Begleitensembles (*ciṇṇa-mēla*). Die Tanzbegleiter in diesen Ensembles waren gleichzeitig die Lehrer der *devadāsī* und verkörperten eine gebildete Person, die tiefe Kenntnisse in der Materie aller beteiligten Kunstarten hatte, s. LYNTON (1995:26f.):

«Originally the nattuvanar was the head of the dancers and of the dance tradition in a temple. [...] Nattuvanars were very possessive of their art. [...] Since the nattuvanar was the conductor of a dance performance, his presence was essential. [...] It had been customary that the sons of a devadasi became either musicians or dancers and in time masters or both.»

<sup>271</sup> Es gibt noch weitere Gründe für diese Entwicklung. Zum einen ist das heutige Publikum viel musik-affiner geworden und der Anspruch auf eine ästhetische, gesangliche Untermalung einer Tanzaufführung bringt die meisten Lehrmeister und Lehrmeisterinnen dazu, professionelle Sänger oder Sängerinnen für diese Aufgabe zu engagieren. Der Fall kann auch umgekehrt liegen, denn viele Lehrmeister beherrschen die Kunst des *naṭṭuvāṅgam* (s. u.) nicht mehr. In diesen Fällen engagieren sie einen Tanzbegleiter, der diese Aufgabe für sie übernimmt. Im Extremfall sitzen bis zu drei Personen an der Spitze eines Begleitensembles.

<sup>272</sup> Nach der Brahmanisierung des Tanzes wurden die traditionellen Tanzbegleiter zu den Tanzlehrmeistern der aufkommenden brahmanischen Tänzerinnen. Ihre Aufgabe der Tanzbegleitung auf der Bühne wurde zu

Das Ziel eines Tanz- und Musik-Ensembles ist es, die darin enthaltenen verschiedenen Kunstdisziplinen in solcher Art und Weise verschmelzen zu lassen, dass der Zuschauer nicht eine Ansammlung von eigenständigen Kunstformen wahrnimmt, sondern eine homogene und ganzheitliche Darbietung. Im *naṭṭuvanār* fließt der rhythmische und musikalische Teil der Tanzbegleitung zusammen. Er hat die Aufgabe, durch das präzise Schlagen der Zimbeln (*naṭṭuvāṅgam*) die Tanzschritte der Tänzerin in Übereinstimmung mit dem *tāla* der Choreographie zu halten und gleichzeitig die gesanglichen Elemente zu leiten. Er muss sowohl fähig sein, die spezifischen *bhāva*, die zum Ausdruck kommen, gesanglich zu unterstützen, als auch die verschiedenen Rhythmuszyklen und die entsprechende Rhythmussprache perfekt beherrschen. Die rhythmischen Muster der Tänzerin werden in den entsprechenden Teilen der Choreographie mit der Rhythmussprache (*solli-kutti*) begleitet. Die rezipierten Silbenfolgen sind Teil derselben Rhythmuslehre, die die Perkussionisten in der kar-natischen Musik trainieren. Diese Rhythmussprache stellt eine verbalisierte Form der unterschiedlichen Schlagformen auf dem Perkussionsinstrument dar. Der Perkussionist folgt in diesem Teil der Begleitung eins-zu-eins dem vorgegebenen rhythmischen Muster, welches der *naṭṭuvanār* rezipiert. Der lyrische Teil der Choreographie wird vom *naṭṭuvanār* gesanglich begleitet und verschmilzt mit der Instrumentalbegleitung des Ensembles. Auch hier leitet der *naṭṭuvanār* die instrumentelle Begleitung an, bzw. die Instrumentalisten orientieren sich an der Interpretationsart des *naṭṭuvanār*.

Die folgenden Ausführungen nennen die weiteren Bestandteile des Bharata-Natyam-Musik-ensembles.

---

einer neuen separaten Berufsgattung für brahmanische Sänger mit entsprechender Ausbildung, s. SANKARAN & ALLEN (2000:387) und o. unter «Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung».

### 3.2.3.1. Idiophone (*ghana-vādyā*)

Pflicht-Idiophone in einem Ensemble für Tanzmusik sind die Fussschellen der Tänzerin und die Zimbeln des *naṭṭuvanār*. Ohne diese beiden findet keine vollständige Bharata-Natyam-Performance statt. Seltener eingesetzte Idiophone sind *ghaṭam*<sup>273</sup> und *mūrṣiṅg*<sup>274</sup>.

### Schellen<sup>275</sup>

Zur rhythmischen Begleitung eines Tanzorchesters zählen die Fussschellen der Tänzerin, auch *gejje* (Kn.: རྩེ་མོ་) oder *keccai* (Ta.: கேசை) genannt. Sie gehören zu den geschüttelten Idiophonen und haben keine bestimmte Tonhöhe. Die einzelnen Fussschellen können unterschiedliche Form haben, sind meist kugelförmig und einer halb geschlossenen Knospe nachempfunden, mit einer sich frei bewegenden Metallkugel in ihrem Innern. Das verwendete Material ist hauptsächlich Messing, wobei es auch solche aus Silber gibt. Die Klänge der Fussschellen korrespondieren mit den Schritten der Tänzerin und den Schlägen des Perkussionisten, der Zimbeln und dem Schlag der Füße auf dem Tanzboden.

Die Fussschellen haben eine wichtige symbolische Bedeutung für die Tänzerin.<sup>276</sup> Sie werden üblicherweise anlässlich ihres Bühnendebüts von ihrem Lehrmeister in einer *pūjā* gesegnet und feierlich übergeben. Fortan legt sich die Tänzerin die Schellen nur an, nachdem sie sich vor ihnen verneigt hat, und nur für die Performance auf der Bühne, niemals für Proben oder im Training. In der Tradition ist dieser Respekt vor den Tanzschellen und die Idee ihrer Heiligkeit ein Mittel, den Rahmen jeder Performance zu ritualisieren, indem ihm der Aspekt des Alltäglichen (*loka-dharmī*) genommen wird. Heute ist die Funktion der Fussglocken der Bharata-Natyam-Tänzerin sehr dominant geworden und in den einschlägigen Geschäften werden mittlerweile Fussschellen für Kathak-Tänzerinnen auch an Bharata-Natyam-Tänzerinnen verkauft. Diese sind breiter und haben mehr Reihen an Schellen als die älteren Modelle im Bharata Natyam. Dies zeigt, dass der Klang der Schellen und seine Koordination mit dem Ensemble und den Füßen der Tänzerin an Bedeutung gewonnen hat.

---

<sup>273</sup> *Ghaṭam* ist ein Tontopf, welcher als unterstützendes Perkussionsinstrument genutzt wird, s. THIELEMAN (1999:89). Als alleiniges Perkussionsinstrument kommt es nicht vor. Dieses einfache Instrument hat in Südindien eine hohe Reputation und den Status eines geschätzten Konzert-Instruments, s. DEVA (1987:46). Der Spieler sitzt mit gekreuzten Beinen auf dem Boden und hält das Instrument in seinem Schoss, die Öffnung des Topfes wird dabei gegen den Oberkörper des Musikers gepresst. Der Musiker klopft mit seinen Fingern auf verschiedene Stellen des Topfes, niemals aber auf die Öffnung, und erzeugt damit unterschiedliche rhythmische Klänge. Zusätzlich kann er die Öffnung des Topfes durch das Andrücken seines Oberkörpers teilweise verschliessen und damit zusätzlich die Klänge des Instruments verändern. Für Tanz-Aufführungen wird dieses Instrument eher selten gebraucht, denn die Verstärkung und die daraus resultierende geringe Hörbarkeit in einem Ensemble sind problematisch.

<sup>274</sup> Der Name dieser Maultrommel stammt ursprünglich aus dem Sanskrit *mukhacaṅga* und ist der europäischen Maultrommel sehr ähnlich, s. SACHS (1983:50ff.) und THIELEMAN (1999:89). Es handelt sich dabei um einen runden Metallrahmen mit einer dünnen Lamelle, die zwischen dem Unter- und Oberkiefer herausragt. Während sie in Nordindien eher in der Volksmusik anzutreffen ist, ist sie in Südindien ein unterstützendes Konzertinstrument, welches nach der Rhythmusschule der südindischen Perkussionsinstrumente gespielt werden kann.

<sup>275</sup> Glocken werden in allen Hindu-Tempeln in verschiedenen Riten verwendet, s. THIELEMAN (1999:88). Es ist daher denkbar, dass die Fussschellen der Tänzerin aus der Zeit der *devadāsī* stammen, in welcher die Tänzerin ebenfalls Teil des Tempel-Ritus war.

<sup>276</sup> S. THIELEMAN (1999:89).

## Zimbel

Die Zimbeln (*tālam*) sind Idiophone, die den metrischen Zyklus angeben. Die Verwendung der Zimbeln geht auf die Tempelmusik zurück, in welcher sie als Teil der Gottesverehrung gespielt wurden.<sup>277</sup> Im Kontext von Bühnentanz sind sie zu einem Instrument mit ausgefeilter Spieltechnik formalisiert worden. Die Zimbeln des *naṭṭuvanār* sind das Herzstück eines Begleitensembles und gleichzeitig auch der heiligste Teil davon.<sup>278</sup> Sie ersetzen in ihrer Funktion in der Performance den *kōlu* (Kn.: ཚལ་ལུ), den Holzstock, mit welchem der Lehrmeister im Unterricht den Rhythmus schlägt und die Tanzschüler trainiert.<sup>279</sup> Die Zimbeln sind die direkte Verbindung zwischen dem *naṭṭuvanār* und den Fusschritten der Tänzerin. Die Tanz-Zimbeln (*naṭṭuva-* oder *naṭṭuvāṅga-tālam*) bestehen aus Messing, Stahl oder einem anderen Glockenmetall. Ihnen ist daher auch ein glockenheller Klang eigen. Obwohl es möglich ist, die Zimbeln durchaus melodios zu spielen, werden sie primär als Rhythmus-Instrumente angesehen. Die Zimbeln bestehen aus einer grossflächigen Zimbel und einer kleineren, die stärker gekrümmt ist. Ihr Durchmesser variiert zwischen 2 bis 7 Zentimetern. Beide Zimbelhälften sind mittig an einer Kordel befestigt welche sich der *naṭṭuvanār* zwischen Zeige- und Mittelfinger klemmt und damit die Zimbeln in den Handflächen halten kann. Die Zimbeln können sowohl flach aufeinandergeschlagen werden als auch mit der Kante der einen auf die Fläche der anderen. Die meisten *naṭṭuvanār* benutzen während einer Aufführung in der Spielhand unterschiedliche kleine Zimbeln, die sich in ihrer Klangfarbe unterscheiden, und setzen diese entsprechend der gewünschten Virtuosität ein.

## Stampfen

Die stampfenden Füsse der Bharata-Natyam-Tänzerin haben ebenfalls eine idiophone Qualität und verstärken das Rhythmusmuster der Musik.<sup>280</sup> Der Klang des Stampfens wird durch die Resonanz des Bodens verstärkt und kann das Klangvolumen erweitern.

---

<sup>277</sup> Die zwei Zimbelhälften haben daher auch symbolische Bedeutung, werden z.B. als Śiva-Śakti oder als Symbol der weiblich-männlichen Dualität angesehen, s. MINER (2000:342).

<sup>278</sup> Dies erkennt man unter anderem daran, dass jede Tänzerin und jeder Tänzer zu Beginn einer Veranstaltung den Segen der Zimbeln nehmen. Die Zimbeln werden ungleich anderen Instrumenten auch oft vererbt und sind somit ein Symbol der jeweiligen Tanztradition, der der *naṭṭuvanār* angehört.

<sup>279</sup> Da die Zimbeln als heiliger Teil der Aufführung angesehen werden, verwendet man sie im Unterricht üblicherweise nicht. An ihre Stelle tritt der Stock, der ebenfalls zu den geschlagenen Idiophonen gehört, in Tamil oder Kannada auch *kōlu* genannt. Der *kōlu* wird dabei auf ein Brett geschlagen und stellt die rhythmische Unterstützung dar, die auf der Bühne von den Zimbeln und den Perkussionsinstrumenten übernommen wird. Der Stock hat, wie auch die Zimbeln, eine wichtige symbolische Bedeutung, denn er wird in der Regel vom Lehrer an den Schüler übergeben, wenn er der Überzeugung ist, dass dieser die Reife erreicht hat, um selbstständig Schüler zu unterrichten.

<sup>280</sup> Zur Fussarbeit als Idiophon s. auch MIDGLEY (1979:93).

### 3.2.3.2. *Membranophone (avanaddha-vādyā)*

Das Pflicht-Instrument für die Perkussion von Bharata-Natyam-Darbietungen ist das *mṛdangam*. Eher selten werden Konzertinstrumente wie *kanjīrā*<sup>281</sup> oder nordindische Instrumente wie die *tablā*<sup>282</sup> eingesetzt.

#### ***Mṛdangam***

Das *mṛdangam* ist eine zweiseitige fassförmige Pauke<sup>283</sup>, wobei die eine Spielfläche dem Bass, die andere dem Sopran entspricht. Das *mṛdangam* ist nachweislich eines der ältesten indischen Perkussionsinstrumente.<sup>284</sup> Ursprünglich wurde es vermutlich aus Ton hergestellt<sup>285</sup>, seit einigen Jahrzehnten wird es jedoch vorzugsweise aus dem Holz des Jackfruchtbaums<sup>286</sup>, seltener auch aus Rot-<sup>287</sup> oder Neemholz<sup>288</sup> hergestellt.<sup>289</sup> Das Instrument sollte aus einem einzigen Stück Holz entstehen, das ausgehöhlt wird. Je nach gewünschter Tonhöhe kann das Instrument eine Länge zwischen 55 und 60 cm haben, wobei es an der breitesten Stelle einen Durchmesser von bis zu 30 cm haben kann. Das Instrument ist asymmetrisch, da die linke Spielseite grösser ist als die rechte. Die Spielflächen haben einen Durchmesser zwischen 17 und 20 cm. Sie sind primär mit Ziegenleder bezogen. Die rechte Sopranspielfläche ist zusätzlich mit je einer Schicht Kalbs- und Kuhleder bezogen, welche in der Mitte kreisrund ausgeschnitten werden und den Blick auf das darunterliegende Ziegenleder freigeben. Zwischen dem Ziegen- und Kuhleder werden Ginsterhalme<sup>290</sup> oder feiner Kieselsand eingeschlossen, die der Spielfläche zu einem summenden Klang verhelfen. In der Mitte der Sopran-Membran wird eine kreisrunde Fläche mit einer schwarzen Paste, bestehend aus Mehl, Eisenoxid und Stärke, aufgetragen und gehärtet.<sup>291</sup> Dieser zusätzliche

---

<sup>281</sup> Die *kanjīrā* ist eine Schellentrommel, die aus dem Bereich der Volksmusik übernommen wurde und heute ein Konzertinstrument in der karnatischen Musik ist, s. SACHS (1983:65ff.), THIELEMAN (1999:109) und DEVA (1987:64). Die Trommel hat einen Durchmesser von ca. 15 bis 20 cm und ist meist mit Echsenhaut überzogen. Im Rahmen der Trommel sind zwei kleine Metallzimbelen eingebaut, die während dem Spielen mitklappern. Es ist kein Solo-Instrument, sondern wird in der Regel als Unterstützung zum *mṛdangam* oder zum *ghaṭam* gespielt.

<sup>282</sup> Zur Geschichte der *tablā* gibt es unterschiedliche Versionen. Während SACHS (1983:59f.) sie als ein aus dem mittleren Osten importiertes Instrument bezeichnet, betont DEVA (1987:69) dass es genügend Indizien gibt, die darauf hinweisen, dass der in Indien gespielte *tablā* eine indische Entstehungsgeschichte vorausgeht. Auffällig ist, dass sie nicht für die nordindische devotionale Musik benutzt wird, für welche die Vorliebe dem traditionelleren Instrument *pakhavāj* gilt, vgl. THIELEMAN (1999:92f.). Die *tablā* kommt ausschliesslich in der klassischen nordindischen Musik vor und geniesst immer öfters auch in der südindischen Musik Beliebtheit.

<sup>283</sup> Das *mṛdangam* wird fälschlicherweise oft als Trommel bezeichnet, was aber nicht zutrifft, da eine Trommel im Gegensatz zu einer Pauke nicht gestimmt werden kann.

<sup>284</sup> S. DEVA (1987:73ff.).

<sup>285</sup> Diese Schlussfolgerung geht aus dem Namen des Instruments hervor: *mṛd* (Sa.: «Erde, Ton») und *aṅga* (Sa.: «Glieder, Körper»), s. THIELEMAN (1999:90).

<sup>286</sup> *Artocarpus heterophyllus* Lam.

<sup>287</sup> Vermutlich ist hier Chickrassy (*Chukrasia tabularis* H. Roem.) gemeint, das auch «Indian Redwood» genannt wird, s. HOLZLEXIKON (2010:213).

<sup>288</sup> *Azadirackta indica* A. Yuss.

<sup>289</sup> S. DEVA (1987:77).

<sup>290</sup> *Genista* L.

<sup>291</sup> DEVA (1987:77) spricht von einer Mischung aus Mangan-Pulver (Mn), Tamarinde (*Tamarindus indica*) und gekochtem Reis. Dieser offensichtlich modernen Rezeptur ging eine einfachere Version bestehend aus Lehm und Kuhdung voraus, s. RECK (2000:356).

Belag besteht aus ungefähr vierzig oder fünfzig Schichten und gibt der Sopranseite die typische metallische Klangfarbe. Ausserdem verleiht dieser Belag dem Instrument eine ganz bestimmte Stimmhöhe<sup>292</sup>, die im Nachhinein nur um maximal einen Tonschritt verändert werden kann. Die linke Bassspielfläche ist zusätzlich zweifach mit Büffelleder bezogen, in welchem in der Mitte kreisrund ebenfalls eine Öffnung ausgeschnitten wird, die das darunterliegende Ziegenleder freilegt. Der Bass wird in seinem dröhnenden Klang unterstützt, indem vor dem Spielen ein Teig aus Reismehl auf die Membran geklebt wird, welcher nach dem Spielen wieder entfernt wird.<sup>293</sup> Riemen aus Büffelleder werden quer über den Klangkörper gespannt und miteinander verbunden. Die Lederriemen spannen die Membranen und erlauben so, dass die Sopranseite gestimmt werden kann.<sup>294</sup> Sie wird der Sängerin oder dem Sänger entsprechend nach dem Grundton und der Quint darüber gestimmt, indem die Spannung der Lederriemen erhöht oder verringert wird.<sup>295</sup>

Das *mṛdangam* wird in waagerechter Position am Boden gespielt. Der Mṛdangist sitzt dazu mit halbgekreuzten Beinen vor dem Instrument, wobei der Knöchel und Fuss des rechten Beins unter dem Instrument liegt und das linke Bein angewinkelt an den Instrumentenkörper angelehnt wird.<sup>296</sup> Die *mṛdangam*-Schulung beginnt meist mit vier bis fünf Jahren. Es gibt vier Grundschnitte, aus welchen alle möglichen Rhythmuskombinationen zusammengestellt sind. Die ersten drei Grundschnitte werden mit den Fingern an der Sopranseite ausgeführt, den vierten Grundschnitt führt die Hand auf der Bassseite aus. Insgesamt kann der Mṛdangist damit bis zu zwanzig unterschiedliche Klänge auf dem Instrument produzieren. Die Schüler sind in der Regel in den Grundkenntnissen der karnatischen Musik ausgebildet, nicht selten sind Mṛdangisten sogar exzellente Kenner der karnatischen Musik.

Der Mṛdangist ist neben dem *naṭṭuvanār* das wichtigste Mitglied im Musikensemble und fungiert sozusagen als inoffizieller Orchesterleiter. Er unterstützt sowohl den Tanzbegleiter wie auch die Künstlerin direkt und ist dafür verantwortlich, dass die rhythmische Struktur und damit das Grundgerüst der Darbietung aufrechterhalten wird. Im Gegensatz zum musikalischen Teil, der sich an vorhandenen Kompositionen orientiert und damit für verschiedene Choreographien desselben Stücks gleich reproduziert werden können<sup>297</sup>, muss sich der Mṛdangist mit den individuellen choreographischen Elementen der spezifischen Darbietung vertraut machen und diese souverän beherrschen. Trotz dieser wichtigen Rolle im Ensemble, muss der Mṛdangist sensibel mit der Dominanz seines Instruments umgehen:

---

<sup>292</sup> S. THIELEMAN (1999:90).

<sup>293</sup> Das Reismehl wird heute manchmal ersetzt durch Baryt (Bariumsulfat Ba[SO<sub>4</sub>]).

<sup>294</sup> Heute werden die Lederriemen oft ersetzt durch metallische Verschraubungen, die zum Stimmen mit einem Schraubenschlüssel angezogen oder gelockert werden können.

<sup>295</sup> Diese Anpassungen liegen im Vierteltonbereich und unterliegen der grundsätzlichen Tonhöhe des Instruments (s. o.). Ein Mṛdangist muss daher für jede Stimmhöhe ein separates Instrument einsetzen.

<sup>296</sup> Bei einem linkshändigen Mṛdangisten ist die Position entsprechend seitenverkehrt.

<sup>297</sup> Ausnahme bilden Tanztheater oder Eigen-Kompositionen, die neue kreative musikalische Teile enthalten oder ganz daraus bestehen können. Diese müssen auch von dem Instrumentalmusiker von Grund auf gelernt werden.

«The mrdangist must control his technique when he provides support, sensitive to the aesthetics of the song and to the style of the main artist. The greatness of his art lies in 'restraining' his creative abilities.»<sup>298</sup>

Diese Begleitkultur des *mṛdangam*-Spiels wurde nachhaltig geprägt von Palghat T. S. Mani Iyer (Ml.: പാലക്കാട് മണി അയ്യർ, 1912–1981).

---

<sup>298</sup> RAMAKRISHNA (2012:191)



### 3.2.3.3. Chordophone (*tata-vādyā*)

Die karnatische Musik kennt keine Unterscheidung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Alle karnatischen Musiker werden in erster Linie in Gesang ausgebildet. Das Übertragen der Musik auf ein Instrument erfolgt beim Erlernen der Technik des Instrumentenspiels. Da jedes Begleitinstrument in der karnatischen Musik in der Tonhöhe und der Melodie genau dem Sänger oder der Sängerin folgt, ist es in erster Linie Unterstützung für den Gesang. Saiteninstrumente werden hierbei jedoch klar bevorzugt, da sie keine feste Stimmung haben und ausserdem «singen» können wie die menschliche Stimme. Die populärsten Chordophone für Bharata Natyam sind die *vīṇā* und die Violine, welche beide auch in Konzerten die beliebtesten Solo-Instrumente Südindiens sind. Die Instrumente können kombiniert werden, wobei eine Hierarchie aufgestellt wird<sup>299</sup>, da nur ein Instrumentalbegleiter die direkte Unterstützung des *naṭṭuvanār* sein kann. Die verbleibenden Instrumente spielen den *rāga* entsprechend der Vorgabe des Haupt-Instruments.

### **Tambūrā und śruti-Box**

Die *tambūrā* ist ein einfaches Chordophon<sup>300</sup>, d.h. ein Instrument mit vier auf den Grundton des Sängers oder der Sängerin abgestimmten Saiten<sup>301</sup>, die in gleichbleibender Reihenfolge monoton gezupft werden. Sie dient in erster Linie zur Aufrechterhaltung des Grundtons nach welchem sich das ganze Ensemble richtet.<sup>302</sup> Ihr Ursprung liegt vermutlich im Nahen Osten, von wo sie über die Moguln in die indische Musik eingeführt wurde.<sup>303</sup> Die *tambūrā* gibt es in unterschiedlichen Grössen, abhängig von ihrer Herkunft.<sup>304</sup> Die südindische *tambūrā* ist aus dem Holz des Jackfruchtbaums gefertigt. Sie besteht aus einem halbrunden Resonanzkörper, der vorne abgeflacht ist, und einem langen bundlosen Hals, an dessen Ende sich der Wirbelkasten befindet. Die aufgezogenen Saiten bestehen aus Messing und Stahl. Sie werden am unteren Ende des Resonanzkörpers über eine gebogene Brücke aus Holz und Messing<sup>305</sup> gespannt, an welcher man die Tonlage der einzelnen Saite nochmals feinstimmen kann. Zwischen die Saiten und die Brücke werden dünne Baumwollfäden gezogen, um den Klang der Saiten stärker surren zu lassen. Sie wird in senkrechter Lage gespielt, indem die erste Saite mit dem rechten Mittelfinger und die restlichen drei Saiten mit dem rechten

<sup>299</sup> Diese Hierarchie besteht laut THIELEMANN (1999:100) auch ausserhalb des Tanz-Ensemble-Kontextes:

«Musical instruments are evaluated according to the degree to which they resemble the human voice. For this reason, string instruments, and especially the *vīṇā*, occupy the place on top of the hierarchy, followed by wind instruments. Brahmans, when appearing as musicians on the concert stage, act as singers or players of string instruments [...].»

<sup>300</sup> S. SACHS (1983:129f.); THIELEMANN (1999:97) zählt sie zu den langhalsigen Lauten-Instrumenten wie z.B. der *vīṇā*.

<sup>301</sup> Die erste Saite ist auf die Quint über dem Grundton gestimmt (*pañcama*), die mittleren zwei Saiten auf den Grundton in der Oktave darüber (*ṣaḍja*) und die letzte Saite auf den Grundton selbst (*ṣaḍja*).

<sup>302</sup> Zur psycho-akustischen Analyse der *tambūrā*- Klänge s. DEVA (1987:131ff.).

<sup>303</sup> S. MINER (2000:332); DEVA (1995:133) stellt die These auf, dass sich die *tambūrā* aus volkstümlichen Einsaiten-Instrumenten wie dem *ektār* entwickelt hat.

<sup>304</sup> Die nordindischen *tambūrā* werden leicht variiert gefertigt und sind in der Regel grösser als die südindischen, s. DEVA (1987:131). Aufgrund ihrer Grösse und veränderten Bauweise sind die nordindischen *tambūrā* beliebter, da ihr Klang «majestätischer» ist, s. AYYANGAR (1993:275).

<sup>305</sup> Nach DEVA (1987:131) kann diese auch aus Ebenholz, Elfenbein oder Kamelknochen sein.

Zeigefinger nacheinander gezupft werden. Je nach *rāga* kann oder muss die erste Saite unter Umständen weggelassen oder auf die Quart oder ein anderes Intervall umgestimmt werden.<sup>306</sup> Wie schnell und rhythmisch die Saiten gezupft werden, ist völlig unabhängig vom eigentlichen Rhythmuszyklus des gespielten Stücks. Wichtiger ist, dass die *tambūrā* einen kontinuierlichen gleichbleibenden Klangteppich für das Ensemble kreiert. Die *tambūrā* wird meist von einem Schüler oder einer Schülerin eines der Ensemblemitglieder gespielt.<sup>307</sup>

Die *śruti*-Box ersetzt heutzutage vielerorts die manuell gespielte *tambūrā*. Sie ist eine elektrische Box, an welcher die Höhe der drei Grundtöne der *tambūrā* eingestellt werden können. Die modernen *śruti*-Boxen haben zusätzliche Funktionen, um die Klangfarbe an eine männliche bzw. weibliche Singstimme anzupassen, die Schnelligkeit des Aufeinanderfolgens der Töne zu regulieren und Optionen, um die Quinte mit einem anderen Intervall auszutauschen. Da die *śruti*-Box, im Gegensatz zur traditionellen *tambūrā*, transportfreundlicher, pflegeleichter und auch für Laien stimmbar ist, hat sie sich mittlerweile als deren Ersatz durchgesetzt.

### Sarasvatī-vīṇā

Die *vīṇā* ist eines der beliebtesten Instrumente Südindiens und gehört zu den ältesten Instrumenten Indiens.<sup>308</sup> Sie ist das Instrument der Göttin Sarasvatī, der Göttin für Musik und Poesie, weshalb sie auch Sarasvatī-vīṇā genannt wird. Aufgrund ihrer Prominenz und ihrer Autorität unter den karnatischen Musikinstrumenten wird sie selten als Begleitinstrument für den Tanz, sondern hauptsächlich als Solo-Instrument in Konzerten verwendet. Da ihr Klang sehr zart ist, kann sie auch nicht mit der Virtuosität einer Bambusflöte oder Violine mithalten und ist nur mit entsprechender elektronischer Verstärkung als Begleitinstrument einsetzbar, da sie sonst unter dem Klangvolumen des Ensembles untergeht. Die moderne *vīṇā* wurde erstmals von Govinda Dīkṣitā (Ta.: கோவிந்த தீக்ஷிதர், fl. 1532 – 1614) gebaut, dem Minister am Königshof von Raghunātha Nāyak und dem Autor der *Śaṅgītasudhā*.<sup>309</sup> Seine *ragunātha-mela-vīṇā*, wie er sie nannte, hatte 24 statt der ursprünglichen 20 Bünde, welche auch nicht mehr mit getrockneten Eingeweiden befestigt wurden, sondern mit Wachs.<sup>310</sup> Diese Bautechnik wird bis heute angewandt. Die moderne südindische *vīṇā* besteht aus vier Spielsaiten und drei, schräg abgewinkelten Rhythmussaiten (*cikārī*). An ihrem Hals sind 24 Messingbünde im Abstand von Halbtonschritten auf schwarzem gehärtetem Wachs angebracht. Der gesamte Klangkörper der *vīṇā* ist zwischen einem und eineinhalb Meter lang und besteht aus dem Holz des Jackfruchtbaums, vorzugsweise aus einem Stück. Sie setzt

<sup>306</sup> Dies gilt für *rāga*, in welchen die Quinte nicht vorkommt.

<sup>307</sup> Da die *tambūrā* keine, bzw. eine sehr einfache Spieltechnik hat, wird sie von indischen Musikern in der Regel nicht als vollwertiges Instrument erachtet, und muss folglich auch nicht von einem ausgebildeten Musiker gespielt werden.

<sup>308</sup> Es wurden angeblich Nachweise für primitive Lauten bereits im Yajurveda, *Nāṭyaśāstra* und später auch im *Śaṅgītaratnākara* gefunden, s. SAMBAMOORTHY (1982:202ff.). Es ist trotzdem nicht abschliessend geklärt, ob es eine historische Verbindung zwischen diesen Instrumenten und der modernen *vīṇā* gibt, vgl. THIELEMANN (1999:93f.) und DEVA (1987:142).

<sup>309</sup> Mehr zu Govinda Dīkṣitā und seinem Einfluss auf die karnatische Musik s. Anhang unter «Zur südindischen Musikgeschichte».

<sup>310</sup> S. AYYANGAR (1993:154) und THIELEMANN (1999:96).

sich zusammen aus einem runden voluminösen Resonanzkörper, einem dünnen Hals und einem nach unten gekrümmten Ende, an welchem die Wirbel angebracht und die Saitenenden aufgerollt sind. Der Saitenhalter am anderen Ende des Instruments besteht aus einer Brücke aus Holz und Messing und ist auf der Oberfläche des Resonanzkörpers angebracht. Kurz vor dem Wirbelkasten ist an der Unterseite des Halses nochmals ein kürbisförmiger Körper angebracht. Dieser hat keine klangtechnische Funktion, sondern ermöglicht das Halten und Abstellen des Instruments. Er ist heute häufig aus Papier-Maché oder Glasfasergewebe gefertigt. Von den vier Saiten sind zwei aus Stahl und zwei aus Messing gefertigt. Sie sind auf die Oktave und Quinte der jeweiligen Tonlage des Sängers oder der Sängerin gestimmt, wobei die erste Saite der Quinte unter dem unteren Grundton entspricht und die folgenden Saiten in aufsteigender Ordnung bis in die obere Oktave reichen.<sup>311</sup> Die Töne werden wie bei einer Gitarre mit Fingerdruck der linken Hand auf die Saiten<sup>312</sup> und dem abwechselnden Zupfen der entsprechenden Saite mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand erzeugt<sup>313</sup>. Die Rhythmusaiten (*cikāṛī*) sind auf den Grundton, die Quint und Oktave darüber gestimmt. Sie werden mit der Nagelfläche des kleinen Fingers der rechten Hand gestreift und markieren die Wechsel zwischen den verschiedenen Rhythmuseinheiten des gespielten Rhythmuszyklus. Die *vīṇā*-Spielerin oder der *vīṇā*-Spieler sitzt mit gekreuzten Beinen vor dem Instrument, wobei der Hals der *vīṇā* quer vor seinem Oberkörper gehalten wird. Der kleinere Rundkörper am Ende des Instruments kann auf dem linken Knie abgestützt werden, der Resonanzkörper liegt am Boden rechts neben dem rechten Knie.<sup>314</sup>

### **Gōṭṭuvādyam<sup>315</sup>**

Dieses Instrument sieht äusserlich der Sarasvatī-*vīṇā* zum Verwechseln ähnlich, hat aber im Gegensatz zur *vīṇā* keine Bünde und klingt weniger metallisch als die *vīṇā*. Das *gōṭṭuvādyam* hat fünf Saiten und wie die *vīṇā* schräg abgewinkelte Rhythmusaiten (*cikāṛī*). Die linke Hand führt einen glatten Holzblock<sup>316</sup> über die Saiten, um diese zu verkürzen und damit die jeweiligen Noten zu produzieren. Die rechte Hand zupft abwechselnd die entsprechende Saite mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand.<sup>317</sup>

<sup>311</sup> D.h. bei einer Tonlage mit C als Grundton wäre die erste Saite auf 'G gestimmt, die darauffolgende auf C, die dritte auf G und die vierte auf C'.

<sup>312</sup> Im Gegensatz zur Gitarre werden dazu aber nur der Zeige- und der Mittelfinger benutzt.

<sup>313</sup> Die meisten *vīṇā*-Spieler und -Spielerinnen tragen dazu ein Plektron auf den Fingerspitzen.

<sup>314</sup> Im Gegensatz zur *mṛdangam* spielen auch linkshändige *vīṇā*-Musiker und -Musikerinnen die *vīṇā* in dieser Position.

<sup>315</sup> Viele südindische Musiker verstehen unter *gōṭṭuvādyam* und (*vi*)*citravīṇā* die gleichen Instrumente. RAMAKRISHNA (2012:192) bezeichnet die *citravīṇā* z.B. als eine verbesserte Form des *gōṭṭuvādyam*. DEVA (1987:137 & 140) führt diese aber als zwei unterschiedliche Instrumente auf, mit einem leicht variierten Bau.

<sup>316</sup> Moderne *gōṭṭuvādyam*-Künstler wie Ravikiran (Kn.: ಎನ್. ರವಿಕಿರಣ್, 1967 –) haben diesen ersetzt mit einem Block, der aus Kunststoff gefertigt ist. Der Klang dieser Instrumentalisten ist deutlich weicher, als jener, die weiterhin mit Holz-gefertigten Blöcken spielen.

<sup>317</sup> Die meisten Spieler und Spielerinnen tragen dazu ein Plektron auf den Fingerspitzen.

## Violine

Eines der beliebtesten Saiteninstrumente zur Musikbegleitung bei klassischem indischen Tanz ist die Violine, die aus der westlichen Musik bekannt ist. Sie ist durch die Kolonialherrschaft seit fast 200 Jahren fester Bestandteil der südindischen Musik und fand Einzug in diese über drei Kanäle:<sup>318</sup>

Der südindische Musiker Bālusvāmin Dīkṣitā (Ta.: பலஸ்வாமி தீட்சிதர், 1786 – 1858) hat sie im 19. Jh. in die karnatische Musik eingeführt und war der erste indische Violinist. Er lernte 3 Jahre bei einem europäischen Violinisten in Madras. Zur Verwendung der Violine für die indische Musik angeregt hatte ihn Veṅkaṭakṛṣṇa Mudaliyār<sup>319</sup> (Ta.: வேங்கடக்ருஸ்ண முதலியார், fl. 1800), welcher Dīkṣitās europäischen Lehrer engagiert hatte. Dīkṣitā ging nach seiner Lehrzeit nach Tiruvarur (Ta.: திருவாரூர், *tiruvārūr*), in die Nähe des musikalischen Zentrums Thanjavur. Nachdem ihn der Maharaja von Ettayapuram (Ta.: எட்டையாபுரம், *eṭṭayapuram*) spielen gehört hatte, wurde Dīkṣitā 1824 als Hofmusiker engagiert. Ein weiterer bekannter indischer Violinist der ersten Stunde war Vadivelu (Ta.: வடிவேலு, 1810 – 1845), einer der Brüder des «Tanjore-Quartetts».<sup>320</sup> DEVA schildert, dass Vadivelu der Schüler von Bālusvāmin Dīkṣitās Bruder war und auf diesem Weg in Kontakt mit der Violine kam.<sup>321</sup> 1834 war die Violine bereits so berühmt in Südindien, dass König Svati Tirunāl<sup>322</sup> (Mi.: സ്വാതി തിരുനാൾ രാമവർമ്മ, 1813 – 1847) Vadivelu eine Violine aus Elfenbein schenkte, deren Bogen aus einem Elefantenzahn gefertigt und auf welcher das Emblem des Hofes von Trivandrum aus Elfenbein angebracht war. Der dritte bekannte Weg der Einführung der Violine in die südindische Klassik war eine Schenkung einer Violine und eines Pianos des britischen Gouverneurs an den Minister Varahappayyar (Ta.: வராஹப்பய்யர், 1795 – 1869, Vorsteher der Hofmusiker unter Maharaja Sarphojī), welcher diese nach Thanjavur mitnahm und später Vadivelu in Violine unterrichtete.

Die Violine war in Südindien von Beginn an nicht auf bestimmte Kasten beschränkt, sowohl Brahmanen wie auch Nicht-Brahmanen spielten die Violine:

«The violin moved from Tanjavur to Ettayapuram to Trivandrum in the hands of court musicians seeking to improve their status, as it helped to improve their status, as it helped maharajas improve theirs; the ivory violin presented by Swati Tirunal was probably hailed then, as it is now, as a sign of his progressive and forward-looking stance.»<sup>323</sup>

<sup>318</sup> Grundlage der folgenden Schilderung ist WEIDMANN (2006:25ff.) und DEVA (1987:148f.)

<sup>319</sup> Sein Name ist nicht eindeutig. WEIDMANN (2006: 25) nennt ihn Manali Chinniah Mudaliyar.

<sup>320</sup> Zum «Tanjore-Quartett» s. o. unter «Zur Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung». Laut WEIDMANN soll er angeblich bei Christian Friedrich Schwartz Violine gelernt haben. Diese Behauptung von WEIDMANN kann nicht stimmen, da Christian Friedrich Schwartz bereits 1798 in Thanjavur gestorben ist.

<sup>321</sup> S. DEVA (1987:148).

<sup>322</sup> Zu Svati Tirunal s. o. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

<sup>323</sup> Venkitasubramonia Iyer, zit. in WEIDMANN (2006:31).

Nicht nur die Politik war verantwortlich für die Verbreitung der Violine, sondern auch das Militär und die Eisenbahn.<sup>324</sup> Die ersten indischen Violinisten lernten die westliche Form des Violine-Spielens nicht an der westlich klassischen Musik, sondern durch irische und schottische Fidelmusik. Mehr als 50 Kompositionen von Bālusvāmin Dīkṣitā tragen den Namen von europäischen Liedern wie «castilian maid», «voulez-vous danser?» oder «god save the queen». Swati Tirunāl komponierte einen *varṇam* in *śankarābharaṇam* (westliches C-Dur) mit einem Ende in absichtlich westlichem Stil. Auch Tyāgarāja schrieb mehrere Stücke, die an schottische Walzer erinnern. Pattnam Subramniam Iyer (Te.: పట్నం సుబ్రహ్మణ్య అయ్య-  
రు, 1840 – 1910) komponierte in einem von ihm neu kreierten *rāga kathanakuthūhala*<sup>325</sup>, der sich an der westlichen C-Dur Skala orientierte und wenig Freiraum für *gamaka* bot, womit die Kompositionen noch stärker an westliche Harmonien erinnern. 1917 waren in Südindien bereits über 100 Violinisten bekannt.<sup>326</sup> Die Violine galt als Ausdruck des graziösen Benehmens und Verhaltens und war daher besonders geeignet für Frauen.<sup>327</sup> Vermutlich der erste Violinist, der einen Sänger in einem karnatischen Konzert begleitete, war Tirukkodikaval Krishna Iyer (Ta.: திருக்கோடிக்காவல் கிருஷ்ண ஐயர், 1857 – 1913). Obwohl die Violine als Begleitinstrument akzeptiert war, dauerte es lange, bis sie als Solo-Instrument gebräuchlich war. Dies zeigt SAMBAMOORTHYS Beschreibung seiner Konzert-Etikette<sup>328</sup>, die die Violine lediglich als Begleitinstrument im Kontrast zu primären Konzert-Instrumenten wie z.B. die *vīṇā* etc. aufzählt. Gegenüber diesen Instrumenten hat die Violine aber den grossen Vorteil, dass sie handlicher und leichter zu transportieren ist. SAMBAMOORTHYS Skepsis gegenüber der Violine findet sich aber auch bei europäischen Autoren wieder, die sich sichtlich schwer damit tun, die Violine als indisches Instrument zu akzeptieren.<sup>329</sup>

Die Spielweise der südindischen Violine unterscheidet sich deutlich von der westlichen. Wie alle Musiker im Begleitensemble sitzen die indischen Violinisten am Boden mit gekreuzten Beinen. Die Schneckendecke, das Ende des Griffbretts, ruht dabei auf dem Fuss des Spielers und ermöglicht der linken Hand freies Spiel. Die vier Saiten sind auf den Grundton, die Quint darüber und die Oktaven über diesen beiden gestimmt.<sup>330</sup> Die Violine ist vor allem aufgrund ihrer Fähigkeit, die subtile Intonation und die komplexen Verzierungen der karnatischen Musik wiederzugeben, sowohl als Solo- als auch als Begleitinstrument sehr beliebt.<sup>331</sup>

<sup>324</sup> Der Grossvater und Vater des Violinisten Dwaram Venkataswamy Naidu (Te.: ద్వారం వెంకటస్వామి నాయుడు, 1893 – 1964) waren beide beim Militär und spielten Violine. Naidu's Bruder arbeitete bei der Eisenbahn und verwendete seine Freifahrten, um Violinen einzukaufen.

<sup>325</sup> S. RAMAKRISHNA (2012:164).

<sup>326</sup> S. WEIDMANN (2006:48).

<sup>327</sup> S. WEIDMANN (2006:137).

<sup>328</sup> S. SAMBAMOORTHY (1984:271).

<sup>329</sup> S. WEIDMANN (2006:27f.).

<sup>330</sup> D.h. bei einer Tonlage mit C als Grundton wäre die erste Saite auf C gestimmt, die darauffolgende auf G, die dritte auf C' und die vierte auf G'.

<sup>331</sup> Auch hier unterscheidet sich die indische Spielweise grundsätzlich von der westlichen. Das in der westlichen Musik z.B. beliebte Vibrato kommt bei einem indischen Violinisten nicht vor, er spielt die Töne stattdessen klar und lang.

#### 3.2.3.4. Aerophone (*suṣira-vādyā*)

Die Bambusflöte (*bāṁsurī*, *kuḷal*, *vaṁśī* oder *vēṇu*) ist vor allem aus der indischen Mythologie bekannt als Kṛṣṇas Instrument. In Indien besteht neben der prominenten horizontal auch die vertikal gespielte Flöte. Diese findet man jedoch nur noch in lokalen Volksmusiktraditionen wie in Punjab.<sup>332</sup> Ihre Bezeichnung variiert abhängig vom Material, aus dem sie gefertigt ist. Neben Schilfrohr und Zuckerrohr ist das Bambusrohr jedoch das heute populärste Material. Aufgrund ihres zarten Klangs, aber auch der Möglichkeit, sie besonders virtuos zu spielen, ist sie ein beliebtes Begleitinstrument für das Bharata Nāṭyam geworden. Die Bambusflöte wird wie eine Querflöte gespielt, sie besitzt aber keine Klappen. Im Gegensatz zur westlichen Querflöte hat sie mit sieben Löchern weit weniger Spielöffnungen, und der Ton wird nicht durch das Schliessen, sondern durch Öffnen der Spielöffnungen erzeugt. Sie besitzt eine grosse Bandbreite, um unterschiedliche Stimmungen wiederzugeben, was besonders für die Begleitung von Schauspiel-Tanz sehr vorteilhaft ist.

---

<sup>332</sup> S. THIELEMAN (1999:99).

### 3.3. Zum Tanz

#### 3.3.1. Tanzgrundlagen

Bharata Natyam ist ein körperbewusster Tanz, der dies einerseits in kraftvollen Bewegungskombinationen mit komplexen Koordinationselementen der verschiedenen Körperglieder, und andererseits in der Erzählung von Bedeutungsinhalten und der Entladung von Emotionen ausdrückt. Er ist in seiner heutigen Form nicht mehr eindeutig in bestehende Kategorien wie 'Ritualtanz' oder 'weltlicher Tanz' einzuteilen<sup>333</sup>, da er sich ideologisch zwar auf einen ritualistischen Ursprung beruft, in seiner zeitgenössischen Form aber den Status einer formalisierten Bühnenkunst beansprucht. Der Inszenierung sind immer noch einzelne rituelle Aspekte eigen, wie z.B. die Begrüssung und Ehrerbietung an Gott Naṭarāja und an die Muttergöttin. Dies sind jedoch Elemente, die dem Tanz durch das Revival Mitte des 20. Jh. künstlich beigelegt wurden.<sup>334</sup> Insofern kann man von einer rekonstruierten Ritualkunst sprechen. Bharata Natyam hat durch seine Vergangenheit der letzten 150 Jahre den Charakter eines Heimattanzes entwickelt.<sup>335</sup> Obwohl er als südindischer Tanzstil gilt, stellt er ein identifikationsstiftendes und identitätsverleihendes Brauchtum dar: «[...] bharata natyam appears to conjure images of quintessential Indianness.»<sup>336</sup>

Im Versuch, Bharata Natyam zu definieren, liegt der Vergleich zum Ballett, wenn er auch nur in Bezug auf seine Rolle als Bühnentanz gemacht werden kann, nahe. Auch im Ballett handelt es sich um eine hochstilisierte Bühnenkunst und eine Art von Erzähl Tanz:

«[...] so können wir das Ballett als eine Kunstgattung der Bühne bezeichnen, die sich des Bühnentanzes im gleichen Sinne bedient, wie dies im Schauspiel mit dem gesprochenen und in der Oper mit dem gesungenen Wort geschieht.»<sup>337</sup>

Tanz und Theater bilden im Bharata Natyam keine klaren Grenzen, denn das Dargestellte ist aufs Engste mit dem Rhythmus der Gesangsbegleitung, den Emotionen der Musikbegleitung und den Inhalten der Liedtexte verbunden. Dabei wirken die Bewegungen und der Ausdruck der Tänzerin zugleich graziös und anmutig (*lāśya*) als auch kraftvoll (*tāṇḍava*).<sup>338</sup> Die vielschichtige Verbindung zwischen Tanz, Rhythmus, Musik und Gefühl wird oft anhand

---

<sup>333</sup> Vgl. LIECHTENHAN (2000:9).

<sup>334</sup> S. o. unter «Zur Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung».

<sup>335</sup> LIECHTENHAN (2000:19) benutzt diesen Begriff im Zusammenhang mit der Charakterisierung von Volkstänzen. Im Fall des Bharata Natyam kann diese Charakterisierung durchaus auch für diese «klassische» Tanzform übernommen werden.

<sup>336</sup> O'SHEA (2007:70)

<sup>337</sup> LIECHTENHAN (2000:27)

<sup>338</sup> Diese Charakterisierung erinnert an den Tanz, wie er im altgriechischen Theater bestand, s. LIECHTENHAN (2000:12). Die graziöse und kraftvolle Komponente muss sich aber nicht auf bestimmte Darstellungsbereiche des Tanzes beschränken. Im Bharata Natyam können auch erzählende Episoden kraftvoll und dynamisch bzw. nicht-erzählende Tanzbewegungen anmutig und graziös dargestellt werden.

der Auslegung des Wortes «Bharata», welches üblicherweise als Akronym aufgefasst wird, belegt:<sup>339</sup>

Bha	=	<i>bhāva</i> (Gefühlsäusserung)
Ra	=	<i>rāga</i> (Ton-Modus)
Ta	=	<i>tāla</i> (Rhythmus)

Bezieht man diese drei Begriffe auf das zweite Teil-Wort des Namens *nāṭyam* (Sa.: «Tanz, Schauspielkunst»)<sup>340</sup>, erhält man die traditionellen Pfeiler der Tanztheorie des klassischen indischen Tanzes. Die Gefühlsäusserung (*bhāva*) findet ihren Ausdruck in der schauspielerischen Darstellung des Tanzes, das *nṛtya*. Hier bilden Gesten, Haltungen und Mimik eine Semantik und vermitteln Bedeutungsinhalte. Dieser Körpertext vermag zusammenhängende Inhalte darzustellen, die vom geübten Betrachter wie ein Sprachgebilde verstanden werden kann. Hierzu gehört eine Schauspieltechnik (*abhinaya*), die durch ihre kodifizierte Darstellungsform bestimmte Emotionen oder Stimmungen vermittelt. *Rāga* weist auf die melodische Grundlage hin, die den Tanz durch eine Liedkomposition begleitet. Sowohl die technische und strukturelle Form der Komposition als auch die emotional-poetische Komponente des zugehörigen Textes und seiner musikalischen Interpretation stecken den Rahmen fest, innerhalb welchem sich die Choreographie des Tanzes bewegen kann. *Tāla* weist auf das rhythmische Element im Tanz hin:

«Nritta ist die reine, nicht erzählende Tanzform. Sie ist eine Darstellung von dynamischer Ästhetik, wobei durch komplizierte rhythmische Fussarbeit schöne und grazile Bewegungen aller Glieder, des Kopfes und des Nackens entstehen. Im nritta ist der Rhythmus (*tāla*) besonders ausgeprägt und verfeinert. Auch schnellste Schrittfolgen werden in genauer Übereinstimmung damit gehalten.»<sup>341</sup>

Diese dynamische Form des Tanzes ist frei von erzählerischen Elementen.

Die Darstellungen zur Tanztheorie des Bharata Natyam gehen, neben dieser Aufzählung der Grundaspekte des Tanzes, in den meisten Fällen von der Unterscheidung zwischen *nṛtya* und *nṛtta* aus.<sup>342</sup> Wo es möglich ist, wird das *Nāṭyaśāstra* zitiert, um auf die altertümliche Herkunft und auf die Traditionskette der Kunst hinzuweisen. Aufgrund des Einflusses

---

<sup>339</sup> Gleichzeitig ist Bharata der Legende nach der Autor des *Nāṭyaśāstra*, was aus dem Namen «Bharata Natyam» «Die Tanzkunst des Bharata» macht. Des Weiteren ist Bharata die allgemein-indische Bezeichnung für «Indien», was aus dem Namen «Bharata Natyam» «Die Tanzkunst Indiens» macht. Indische Tänzerinnen und Tanzkenner legen in der Regel Wert darauf, diese mehrfache Auslegung als ein Qualitätsmerkmal der Tanzkunst anzusehen.

<sup>340</sup> *Nāṭya* bezeichnet hierbei nicht nur den Tanz sondern die Gesamtheit der dramaturgischen Darstellung, welche sich als stilisierte Interpretation der Wirklichkeit sieht, und nicht als realitätsnahe Nachahmung, s. COOMARASWAMY & GOPALAKRISHNA (1997:5):

«It should be noted throughout that the words *Nāṭya*, etc., imply both acting and dancing. [...] Indian acting is poetic art, an interpretation of life, [...]»

<sup>341</sup> RAO (1987:108)

<sup>342</sup> S. z.B. VATSYAYAN (2007:17, 25ff.), GASTON (2005:257), REBLING (1982:48ff. & 144), RAO (1987:108ff.) oder SARABHAI (1996:29f.); Ich werde im Folgenden den Tanz nicht ausschliesslich aufgrund dieser Elemente beschreiben, da durch eine Reduzierung auf *nṛtya* und *nṛtta* eine Bewertung herbeigeführt werden würde,



des «Tanjore-Quartetts» und die damit zusammenhängende Verankerung in der tamilischen Sprache, besteht die heutige Praxis im Bharata Natyam aus vielen *termini technici* in der Sprache Tamil. Die Tanz-Praxis und ihre Grundlagen setzen sich daher aus einem Spektrum von Elementen unterschiedlichster Herkunft und verschiedensten Alters zusammen.

Der Bharata-Natyam-Tanz zielt im Wesentlichen darauf, eine optische Harmonie der Körperglieder herzustellen und eine Stimmung zu vermitteln, die beim Betrachter einen ästhetischen Genuss erzeugen. Die Darstellung soll leicht und mühelos erscheinen, so streng und schwer sie auch für die Tänzerin oder den Tänzer ist. Sowohl der erzählende als auch der nicht-erzählende Tanz müssen ausdrucksstark sein und die richtige Balance zwischen Körperarbeit und Gefühl kombinieren, so dass der Zuschauer für den Zeitraum der Inszenierung eine Entrückung empfindet.<sup>343</sup> Die Tanz-Grundlagen bilden die Grundschriffe (*aḍavu*)<sup>344</sup>, welche basieren auf:

1. Körperbeherrschung: Die Beherrschung der Körperglieder (*aṅga*) und der Körperhaltung (*sthānaka*) bilden die Basis für jede Bewegung des Bharata Natyam, so z.B. die Feinarbeit der Fuss- und Handgelenke, Koordination von Arm- und Beinbewegungen oder Handgestenwechsel.
2. Tanztechnik: Die Basis der Tanztechnik beginnt mit der Beinarbeit, bestehend aus verschiedenen Stampfbewegungen des Fusses und weiteren Techniken, wie z.B. Laufschriffe, Sprünge, Drehungen etc. Im Bereich des Oberkörpers wird die Basis von unterschiedlichen Haltungen der Arme und Hände sowie die erforderlichen Winkel erarbeitet. Allgemein physische Bedingungen, wie Ausdauer und Kondition, werden mittels der Technik zwar nicht gezielt trainiert, gehören aber zu den nötigen Anforderungen, um die Tanztechnik zu bewältigen.
3. Tanzgefühl<sup>345</sup>: Die Verinnerlichung des Tanzgefühls ist der wichtigste und zugleich schwierigste Punkt, da er von allen Grundlagen am meisten von den individuellen Voraussetzungen der Tänzerin und ihrer Vermittlungsgabe abhängt. Die Grundlagen im Bharata Natyam definieren 5 Punkte, die dieses Tanzgefühl bestimmen:<sup>346</sup>

---

die den Tanz dichotomisiert, und daher zum Verständnis des Wesens des Tanzes wenig hilfreich ist. Zur Gefahr der Ab- bzw. Aufwertung von *nṛtya* und *nṛtta* s. IYER (1993).

<sup>343</sup> Ausführlicher dazu s. Anhang unter «Realisation der Inszenierung».

<sup>344</sup> Für eine Übersicht der traditionellen Grundschriffe im Bharata Natyam s. RAGHUPATHY (1998:211ff. & 1999:109ff.) und VAIDYANATHAN (1996:84ff.). PURECHAS (2003:445ff.) Darstellung ist dank Bildmaterial und der Auslegung der dazugehörenden Rhythmussprache noch umfassender. Eine westliche Analyse dieser Grundschriffe macht VANZILE (1993). SUBRAHMANYAM (1979:35ff.) kombiniert die Beschreibung der *aḍavu* mit einem rhythmischen Notationssystem.

<sup>345</sup> Dieses Tanzgefühl wird vor allem mithilfe des visuellen Fokus trainiert, unter Berufung auf einen Vers aus dem *Abhinayadarpaṇa*:

yato hastas tato dr̥ṣṭir yato dr̥ṣṭis tato manah | yato manas tato bhāvo yato bhāvas tato smaḥ ||37||

«Wohin die Hände gehen, dorthin folgen die Augen. Wohin die Augen gehen, dorthin folgt der Geist. Wo der Geist ist, dort ist das Gefühl. Wo das Gefühl ist, dort sind wir.»

<sup>346</sup> Die folgende Auflistung ist an RAO (1987:114) angelehnt. RAO nennt ähnliche fünf Punkte, jedoch nicht im Zusammenhang eines Ausdruck-Trainings, sondern als alleinige zentrale Übungskriterien des anfänglichen Tanztrainings. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass diese Punkte sowohl die Körperbeherrschung als auch

- a) Harmonische Haltung der Glieder (*aṅgaśuddha*)
- b) Korrekte Bewegungsabläufe und Haltungen (*nṛttahasta*, *pādabedha* etc.)
- c) Einhalten des Tanz-Rhythmus (*tālaśuddha*)
- d) Energische Kraft (*tāṇḍava*)
- e) Anmutige Grazie (*lāsya*)

Auf diesen grundlegenden Fertigkeiten bauen die Tänze des traditionellen Bharata-Natyam-Repertoires auf.<sup>347</sup> Nach einer durch die Tradition festgelegten Anzahl von Grundschritten wird von der Tänzerin oder dem Tänzer erwartet, über eine entsprechende Körperkontrolle, Kraft, Ausdauer und Beweglichkeit sowie über ausreichende Kenntnisse in der Tanztechnik zu verfügen. So beginnt die Lehre in den einzelnen Stücken des Tanz-Repertoires.<sup>348</sup> Die ersten Stücke sind reine *nṛtta*-Tänze und bestehen aus Tanzeinheiten (*jatī*): «[Jatī] is used to build, express and elaborate a particular tāla, a rhythmic pattern which may be simple or complex.»<sup>349</sup> Passend zu den rhythmischen Strukturen des *jatī* wird der Tanz aus zu Verfügung stehendem Vokabular der *aḍavu* und ihren Bestandteilen choreographiert. Die Fähigkeit, diese Rhythmuskompositionen in zusammenhängender Form, mit entsprechender Körperbeherrschung, Tanztechnik und Ausdruckskraft darzustellen, bildet das zu erreichende Ziel. Im Laufe des zu erlernenden Repertoires wird mittels unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden der Choreographie diese Fähigkeit perfektioniert.

In die Techniken des Schauspiel-Tanzes (*nṛtya*) werden Bharata-Natyam-Schüler verhältnismässig spät eingeführt. Das Schauspiel im Bharata Natyam baut auf dem Konzept einer stilisierten Darstellung (*nāṭya-dharmī*) auf. Die Hauptbestandteile dieser Darstellung sind *bhāva* (Gefühlsäusserung) und *rasa* (Stimmung). Der Lehrplan der Bharata-Natyam-Schauspieltechnik sieht keine Methoden vor, um diese Grundlagen des *nṛtya* durch Basisübungen zu erlernen, bzw. die Methode, die zur Anwendung kommt, ist ein sogenanntes «learning by doing» und findet während dem Erlernen des ersten Schauspiel-Tanzes statt. Die tänzerischen Anforderungen bleiben dieselben wie eingangs beschrieben (Körperbeherrschung, Tanztechnik, Ausdruck). Der Tanz-Ausdruck wird nun jedoch um eine Komponente erweitert, nämlich durch jene, die dem Ausdruck eine Bedeutung verleiht. Dieselbe Bewegungssprache, die zur Darstellung des *nṛtta* angewendet wurde, wird nun verwendet, um Bedeutungsinhalte zu vermitteln. Der Schauspieltanz im Bharata Natyam ist daher als «codified acting» zu verstehen:

---

das Erlernen der Tanztechnik nicht berücksichtigen bzw. diese nicht voneinander unterscheiden. Tatsächlich behandelt RAO mit ihrer Aufzählung aber gerade die Ausprägung des hier definierten Tanzgefühls, und keine allgemeinen Trainingskriterien.

<sup>347</sup> Ausführlich zu den *aḍavu* s. SARABHAI (1996:26ff.) und RAO (1987:114ff.).

<sup>348</sup> Zu den einzelnen Stücken des Repertoires s. Anhang unter «Traditionelles Repertoire und Tanzformen im Bharata Natyam».

<sup>349</sup> PESCH (1999:129)

«Performing according to a semiotically constructed score of movements, gestures, songs, costumes and makeup. This score is rooted in tradition and passed down from teachers to students by mean of rigorous training.»<sup>350</sup>

Auch die Anwendung der Schauspieltechnik steigert sich bezüglich Anspruch und Umfang im Laufe des Erlernens neuer Tänze aus dem traditionellen Repertoire. Die Kodifizierungen der Erzählfunktion im Bharata Natyam folgen je nach Kontext einem imitativen oder metaphorischen Darstellungsmodus.<sup>351</sup> Das Schauspiel kann in seinen Bewegungen mit dem Liedtext übereinstimmen. In diesem Fall wird das gesungene Wort zeitgleich durch die Körperzeichen «übersetzt». Dieser Darstellungsmodus richtet sich nach erkennbaren Merkmalen des Dargestellten.<sup>352</sup> Die Bewegungen in der naturalistischen Handlung werden durch die Reduktion auf primäre Erkennungszeichen stilisiert.<sup>353</sup> Diese Stilisierung wirkt in zwei Richtungen, einerseits wird die Abfolge der Bewegung übersichtlich und «lesbar»; andererseits verleihen die stilisierten Bewegungen der Darstellung einen formellen Charakter. Die «nicht-alltägliche Körperästhetik» ist «das Ergebnis einer bewussten Formung und Ausbildung der Körpersprache, um diese auf der Bühne von der Körpersprache des Alltags deutlich abzuheben.»<sup>354</sup> Die Bewegung kann aber auch Symbolcharakter haben und sich von der konventionellen Alltagssemantik lösen. Hierzu gehören Handlungen zu phänomenalen Aspekten, die durch die physischen Begrenzungen der Tänzerin nicht dargestellt werden können, wie z.B. ein Sonnenaufgang. Im Gegensatz zu SCHECHNERS (1985) Charakterisierung des *rāmlīlā*, welches er u. a. eine ikonographische Inszenierung nennt<sup>355</sup>, ist die Solo-Darstellung einer Bharata-Natyam-Tänzerin viel diversifizierter. Das liegt zum einen an der Tatsache, dass die Darstellerin nacheinander unterschiedliche Charaktere mit unterschiedlichen Profilen spielt. Sie hat dabei keine Unterstützung von äusseren Merkmalen, wie Masken, und muss alleine durch die schauspielerische Finesse den dargestellten Charakter zu erkennen geben. Zum anderen ist einer der dargestellten Charaktere meist identisch mit der Erzählperson des Liedtextes und dadurch eng verbunden mit dem Meta-Text des Stücks. Die Darstellung nimmt somit eine psychologische Tiefe an.<sup>356</sup>

Im Folgenden werden die wichtigsten Zeichensysteme, die in der Darstellung des Bharata-Natyam-Schauspiels angewendet werden, dargestellt und definiert. Dazu gehören die Haltung, die Gestik, die Mimik und bestimmte fixierte Ganzkörperhaltungen. Anhand dieser Komponenten werden die Choreographien in den Lied-Untersuchungen deskriptiv beschrieben. Die Aufzählung und Darstellung richtet sich dabei bewusst nicht nach den Terminologien und Systematisierungen von autoritativen Schriften, wie dem *Nāṭyaśāstra*, sondern

---

<sup>350</sup> SCHECHNER (2007:183)

<sup>351</sup> Vgl. BALME (2014:118).

<sup>352</sup> So wird «Milch» z.B. dargestellt, indem man die Handbewegungen des Melkens stilisiert nachahmt.

<sup>353</sup> Diese Stilisierung ist kontextgebunden, d.h. sie ist eng verknüpft mit alltäglichen kulturellen und sozialen Mustern, vgl. BINDER (2013:225).

<sup>354</sup> BALME (2014:134)

<sup>355</sup> S. SCHECHNER (1985:203).

<sup>356</sup> Im Gegensatz dazu steht z.B. das *yakṣagāna*-Schauspiel, welches stärker mit stereotypisierten Charakteren und der von Schechner genannten ikonographischen Darstellung arbeitet, s. BINDER (2013:160).

nach Verständnis, Relevanz und Vorkommnis in den Choreographien der untersuchten Lieder.<sup>357</sup>




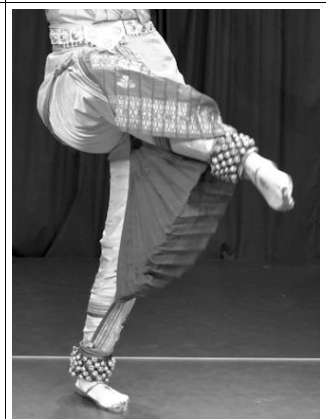
---

<sup>357</sup> Ausgenommen von dieser Regel ist die Aufstellung der Handgesten, die mit den traditionellen Bezeichnungen dargestellt werden, s. u.

### 3.3.1.1. Haltung




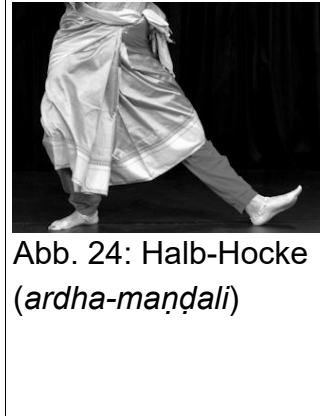

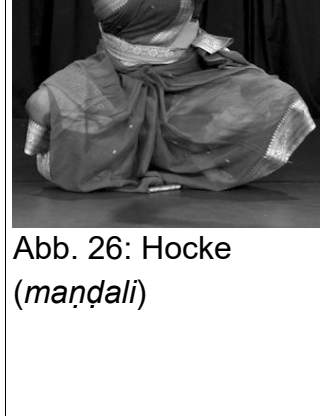
Die Haltung der Beine, Knie und Füße (*pāda-bhedha*, *maṇḍala-bhedha*, *sthānaka-bhedha* und *gati-bhedha*) bilden die Basis im Bharata Natyam.<sup>358</sup> Auf ihnen baut die weitere Haltung des Oberkörpers, der Gang (*cārī*) und der allgemeine Körperausdruck der Tänzerin auf. Die Bein-Haltungen können in drei Haupthaltungen eingeteilt werden: stehend, Halb-Hocke und Hocke. Alle weiteren Haltungen sind Varianten oder Erweiterungen dieser Haupthaltungen. Praktisch alle Beinstellungen können beidseitig umgesetzt werden.<sup>359</sup> Im Folgenden werden die wichtigsten Haltungen aufgeführt.


Abb. 17 - 27: Haltungen der Beine, Knie und Füße (Bilder: A. Payer)

	<p>Beide Füßen stehen nebeneinander (<i>sama-pāda</i>), die Beine sind gerade.</p>		<p>Füße sind auseinander, normales Gehen, die Beine sind gerade.</p>
<p>Abb. 17: Stehend (<i>sthānaka</i>)</p>		<p>Abb. 18: Stehend (<i>sthānaka</i>), einen Schritt gehend</p>	
	<p>Ein Fuss auf dem Boden, der andere angewinkelt, der angehobene Fuss liegt in der Kniekehle des stehenden Beins.</p>		<p>Ein Fuss auf dem Boden, das andere Bein nach vorne angehoben, Knie und Fuss liegen auf einer horizontalen Achse.</p>
<p>Abb. 19: Stehend (<i>sthānaka</i>), auf einem Bein</p>		<p>Abb. 20: Stehend (<i>sthānaka</i>), auf einem Bein</p>	

<sup>358</sup> Für eine Übersicht zu den traditionellen Fuss- und Beinhaltungen im Bharata Natyam s. RAGHUPATHY (1998:173ff.), VAIDYANATHAN (1996:75ff.) und GOVINDARAJAN (1992:21ff.).

<sup>359</sup> Zur Vereinfachung der folgenden Aufstellung wird jeweils die Variante einer Seite gezeigt. Sofern nicht anders kommentiert wird die Möglichkeit der beidseitigen Durchführung vorausgesetzt.

	<p>Füsse sind auseinander, vorderer Fuss flach, hinterer Fuss auf Ballen, beide Beine gestreckt.</p>		<p>Beide Füsse stehen nebeneinander, Knie sind 90° angewinkelt und schauen diagonal nach aussen.</p>
	<p>Beide Füsse stehen nebeneinander, ein Fuss steht angewinkelt auf den Fussballen, Knie sind 90° angewinkelt und schauen diagonal nach aussen.</p>		<p>Füsse auseinander, ein Knie ist 90° angewinkelt und schaut diagonal nach aussen, anderes Bein ist seitlich gestreckt, Fusszehen sind angezogen.</p>
	<p>Beide Füsse stehen hintereinander, ein Fuss steht angewinkelt auf den Fussballen, Knie sind 90° angewinkelt und schauen diagonal nach aussen.</p>		<p>Beide Füsse stehen nebeneinander, Fersen sind hochgezogen, Knie sind komplett gebeugt und schauen diagonal nach aussen.</p>

 <p data-bbox="156 392 462 517">Abb. 27: Hocke (<i>maṇḍali</i>)</p>	<p data-bbox="470 145 798 517">Beide Füße stehen nebeneinander, Fersen sind hochgezogen, Knie sind komplett gefaltet und schauen diagonal nach aussen, ein Knie liegt am Boden.</p>		
--	---	--	--

### 3.3.1.2. Gestik

Die Rolle der Gestik (*hasta-bhedha*), wie sie im Bharata Natyam zur Anwendung kommt, ist vergleichbar mit den Überlegungen der schauspieltheoretischen Traktate des Barocks, in welchen die Gestik «eine adäquate Repräsentation des Affekts» ist, «die jede Körperbewegung in ein umfassendes allegorisches System einordnet»<sup>360</sup>. Die Gestik im Bharata Natyam funktioniert jedoch nur als performatives Substrat. Sie ist auf einen entsprechenden Kontext angewiesen, in welchem sie durch ein reguliertes Zusammenspiel von Text, Musik, Bewegungen und Haltungen ihre Bedeutung entfaltet bzw. einen Appell an den Betrachter richtet, ihr eine Bedeutung zuzuschreiben.<sup>361</sup> Aufgrund dieser Kontextabhängigkeit kann das Bharata Natyam mit einer vergleichsweise geringen Anzahl von Gesten jede formulierbare Einheit umsetzen.<sup>362</sup> Die Gestik, wie sie hier verstanden wird, beschränkt sich nicht nur auf Handzeichen, wie in den meisten klassischen Ausführungen zu indischen Tänzen. Aufgrund der genannten Kontextabhängigkeit ist eine Erweiterung auf die Armhaltung, die Position der Hände und Arme im Verhältnis zum Rumpf der Tänzerin und u. U. die Haltung des Kopfes relevant.<sup>363</sup> Im Folgenden werden die 26 Einzelhandgesten (*asaṁyukta-hasta-mudra*) und die in den Lied-Choreographien vorkommenden Doppelhandgesten (*saṁyukta-hasta-mudra*) aufgeführt.

Abb. 28 - 75: Einzelhandgesten und Doppelhandgesten (Bilder: A. Payer)



<sup>360</sup> KUBA (2013:138); Hierbei ist zu bedenken, dass dieselben Gesten, die im Schauspiel eine Bedeutung transportieren, in den nicht-erzählerischen Tanzelementen ebenfalls benutzt werden, aber aufgrund des fehlenden Kontextes, eine rein ästhetische Funktion haben.

<sup>361</sup> Vgl. KUBA (2013:140f.).

<sup>362</sup> Die Namen der Handgesten implizieren bereits einen Kontext, in welchem ihre Bedeutung liegt. Dieser ist aber zu eng gefasst, denn der Gebrauch einer Handgeste hat unlimitierte Möglichkeiten, je nach Vorstellungskraft des Choreographen. Die Namen der Handgesten werden in der folgenden Darstellung daher nicht übersetzt, da dies Assoziationen wecken würde, die keinen Bezug zu ihrem tatsächlichen Gebrauch in den Lied-Choreographien hat. Für eine Übersicht der traditionellen Anwendungsbereiche der Handgesten s. RAGHUPATHY (1998:17ff.) und VAIDYANATHAN (1996:44ff.).

<sup>363</sup> Diese Haltungen werden hier nicht weiter dargestellt, sondern direkt in der Darstellung der Choreographie benannt.





Abb. 32: *mayūra*



Abb. 33: *ardhaçandra*



Abb. 34: *arāḷa*



Abb. 35: *śukhatuṇḍa*

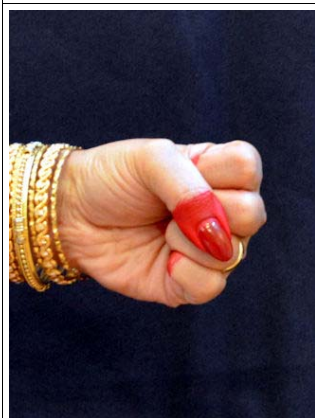


Abb. 36: *muṣṭi*



Abb. 37: *śikhara*



Abb. 38: *kapita*



Abb. 39: *kapita* (Variation)



Abb. 40: *katakāmukha*



Abb. 41: *sūcī*



Abb. 42: *ardhasūcī*

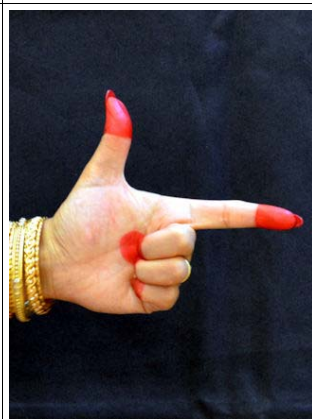


Abb. 43: *candrakalā*



Abb. 44: *padmakōśa*



Abb. 45: *sarpasīrṣa*



Abb. 46: *mṛgaśīrṣa*



Abb. 47: *simhāmukha*



Abb. 48: *lāṅgula*



Abb. 49: *alapaḍma*

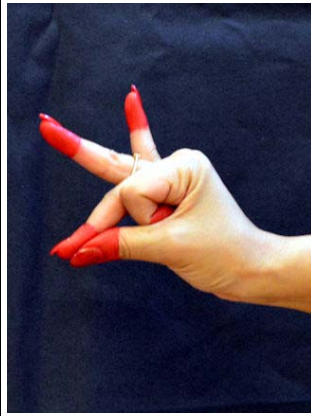


Abb. 50: *bhramara*

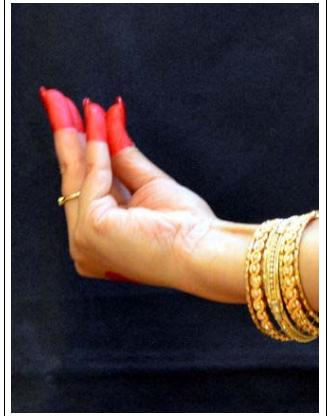


Abb. 51: *mukula*



Abb. 52: *ardhamukula*



Abb. 53: *haṁsāsya*



Abb. 54: *haṁsapakṣa*



Abb. 55: *catura*





Abb. 56: *viaghra*



Abb. 57: *triśūla*



Abb. 58: *sandhaṁsa*



Abb. 59: *bāṇa*



Abb. 60: *tāmracūḍa*



Abb. 61: *palli*



Abb. 62: *añjali*



Abb. 63: *avahitta*



Abb. 64: *puṣpapuṭṭa*

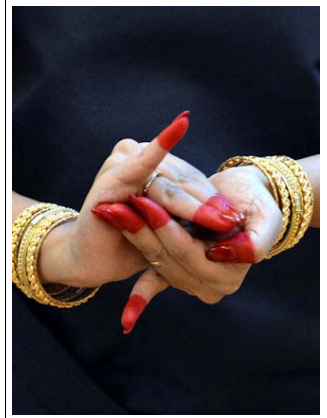


Abb. 65: *sampuṭṭa*



Abb. 66: *varāha*



Abb. 67: *matsya*



Abb. 68: *śaṅkha*



Abb. 69: *cakra*



Abb. 70: *utsaṅga*



Abb. 71: *karkaṭa*



Abb. 72: *śaṭaka*



Abb. 73: *pāśa*



Abb. 74: *kīlaka*

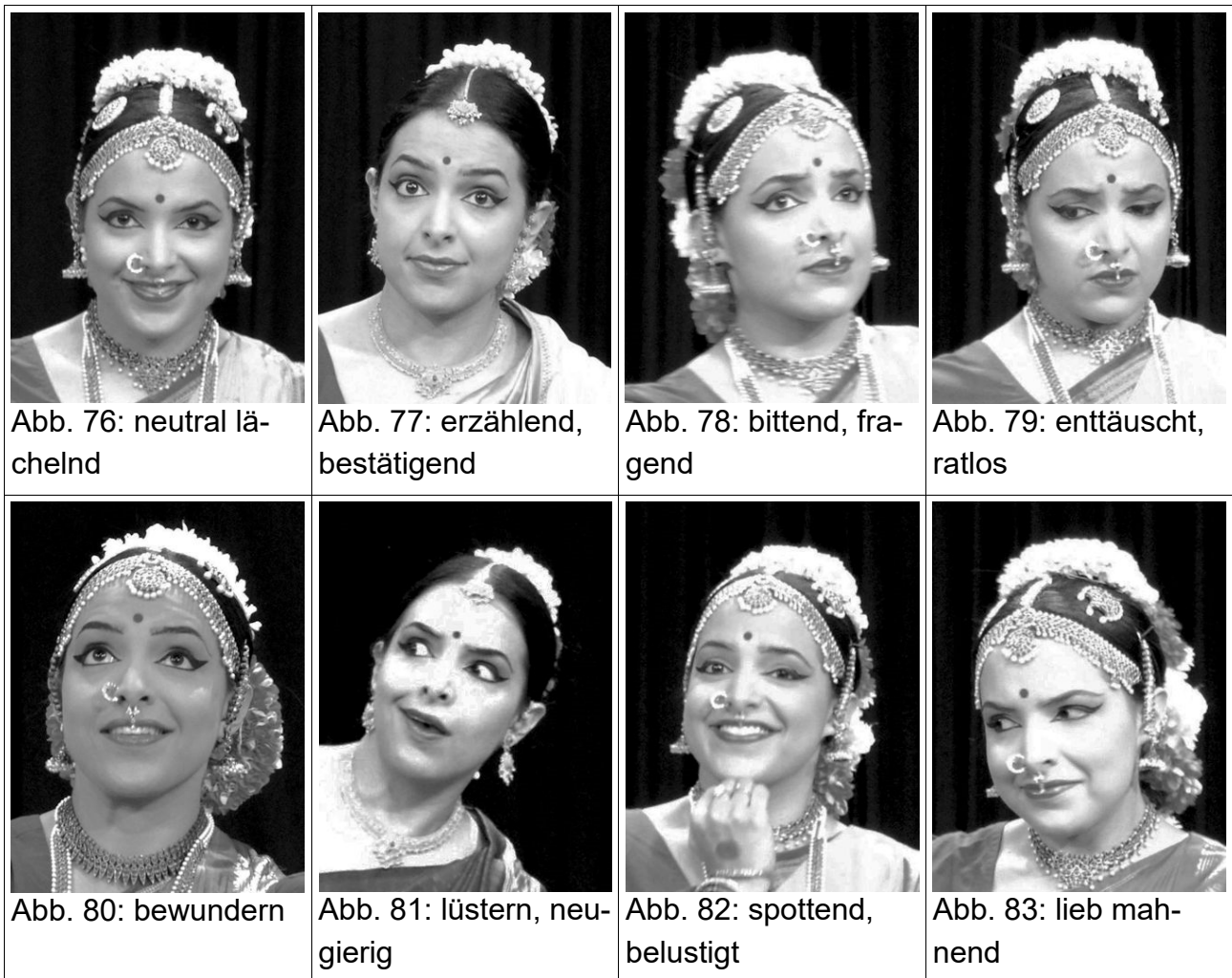


Abb. 75: *garuḍa*

### 3.3.1.3. *Mimik*

Die Mimik im Bharata Natyam wurde in der Literatur zur indischen Schauspieltheorie schon eingehend und detailliert bearbeitet und beschrieben.<sup>364</sup> Die wichtigsten Grundbegriffe des mimischen Theaters sind *rasa* und *bhāva*. Die tänzerische Mimik «is built on the themes of literature which have been set to music»<sup>365</sup>, daher wurden die Ausprägungen von *rasa* und *bhāva* bereits in den Ausführungen zur Inszenierung und zum Textkommentar behandelt. Die Mimik im Tanz folgt den Stimmungen, die der Text zum Ausdruck bringt. Die folgende Aufstellung ist daher keine abschliessende Darstellung der verschiedenen *bhāva* im Bharata Natyam<sup>366</sup>, sondern zeigt exemplarisch verschiedene Ausdrucksweisen in der Mimik auf, um die Darstellung in den Lied-Choreographien nachvollziehbar zu machen. Die Beschreibung der Mimik ist bewusst in deutscher Sprache gewählt, um die kulturbedingte Andersartigkeit gewisser mimischen Ausdrücke verständlicher zu machen.

Abb. 76 - 93: Ausdrucksweisen in der Mimik (Bilder: A. Payer)



<sup>364</sup> S. z. B. VATSYAYAN (2007), GASTON (2005), RAGHUPATHY (1997:30ff. & 1999:55ff.), SARABHAI (1996), VAIDYANATHAN (1996:16ff.), NARAYANAN (1994), GOVINDARAJAN (1992:89ff.) oder RAO (1987).

<sup>365</sup> VATSYAYAN (2007:19); S. auch VATSYAYAN (2007:31).

<sup>366</sup> Eine gute Übersicht zu mimischen Gesichtsmerkmalen, wie sie das NS für die einzelnen *bhāva* definiert s. VATSYAYAN (2007:40ff.) oder RAGHUPATHY (1998:257ff.). Einen Überblick zur indischen Schauspieltechnik in Bezug auf die reale Darstellung von Emotionen, s. MALINAR (2010).





Abb. 84: angeberisch, selbstüberzeugt



Abb. 85: ratlos, suchend



Abb. 86: verurteilend, sich ekelnd



Abb. 87: neidisch, eifersüchtig



Abb. 88: erbost, wütend



Abb. 89: eingebildet, rechthaberisch



Abb. 90: hilfeschend, bittend



Abb. 91: sehnsüchtig, sich hingebend



Abb. 92: hysterisch



Abb. 93: kritisch, zornig fragend

### 3.3.1.4. Ganzkörperhaltungen

Für die meisten hinduistischen Götter gibt es im Bharata Natyam kodifizierte Ganzkörperhaltungen und eine dazugehörige Gestik (Devatā-hasta)<sup>367</sup>, die mit eindeutigen Merkmalen aus der Ikonographie ausgestattet sind. Dies hilft dem Betrachter die dargestellte Figur sofort zu erkennen. Die wichtigsten sind hier dargestellt.

*Abb. 94 - 104: kodifizierte Ganzkörperhaltungen (Bilder: A. Payer)*



Abb. 94: Lakṣmī, wie sie Lotusblüten hält



Abb. 95: Lakṣmī oder Pārvatī, mit der beschützenden und spendenden Hand



Abb. 96: Pārvatī, wie sie eine Blume hält, mit der spendenden Hand



Abb. 97: Viṣṇu-Nārāyaṇa, wie er auf der Schlange Ādiśeṣa liegt



Abb. 98: Viṣṇu-Nārāyaṇa, Version 2



Abb. 99: Rāma, wie er einen Pfeil und seinen Bogen hält



Abb. 100: Veṅugopāla-Kṛṣṇa, mit der Flöte in der Hand



Abb. 101: Viṭṭhala, Version 1, wie er standhaft steht

<sup>367</sup> S. RAGHUPATHY (1998:229ff.).



Abb. 102: Viṭṭhala,  
Version 2, mit der  
spendenden Hand  
von Veṅkaṭeśvara



Abb. 103: Gaṇeśa,  
Version 1, mit Rüssel  
und Elefantenhoren



Abb. 104: Gaṇeśa,  
Version 2, mit Schlin-  
ge und Haken in den  
Händen



### 3.3.2. Zur Choreographie von Purandaras Liedern

Die Transposition der Lieder Purandaras in getanzte Stücke bilden den letzten Schritt der vorliegenden Untersuchung. In gewisser Weise stellt die Tanz-Choreographie eines Purandara-Lieds eine radikale Neufassung des Stücks dar. Dies deshalb, da es sich hier weniger um eine Übersetzung im literarischen Sinn handelt, sondern vielmehr mit einer Interpretationsform, die sich Freiheiten erlaubt, die man in einer sprachlichen Übersetzung nicht akzeptieren würde. Beispielsweise ist es möglich, dass die getanzte Variante eines Lieds Teile des Originals nur einseitig wiedergibt oder dem Betrachter gar eine Variante der Interpretation aufdrängt. Dieser scheinbare Nachteil kann aber auch gleichzeitig zum Vorteil des Lied-Verständnisses genutzt werden, nämlich dann, wenn die Interpretation im Tanz Dinge sichtbar macht, die in der literarischen Übersetzung verborgen oder unsichtbar blieben.<sup>368</sup> Natürlich darf bei der Umsetzung einer literarischen Materie zu einer tänzerischen die Problematik des Materie-Wechsels nicht unterschätzt werden. Tatsächlich sind es hier ganz ähnlichen Schwierigkeiten, wie beim Übergang einer Ausgangssprache in eine Zielsprache.<sup>369</sup> Aus diesem Blickwinkel betrachtet ist die tänzerische Interpretation, die ein Purandara-Lied mit Gestik und Körpersprache reproduziert, nicht weniger eine Form der Übersetzung als eine Interpretation des Lieds durch verbale Synonyme in einer Zielsprache.<sup>370</sup> Deshalb erhält dieser performative Teil der Untersuchung auch die Rolle der dritten Übersetzung. Der Tanz bietet dafür ideale Voraussetzungen. Eine tänzerische Darstellung von Purandaras Liedern hat z.B. Vorteile, die bei einem Materie-Wechsel in andere Formen der Interpretation, wie z.B. ein Bild oder eine Skulptur, nicht gegeben sind. Während Darstellungen des ikonographischen Typus mit jeglichem Prinzip der Reversibilität brechen, bleibt im Tanz, durch die musikalische und lyrische Begleitung das Original stets erhalten und erkennbar. Der Materie-Wechsel kann in diesem Fall, wie eingangs bereits erwähnt, das Verständnis für das Original erweitern. Je nach gewähltem Medium kann das gewählte semiotische System der Interpretation mehr ausdrücken, als es ein anderes vermag, oder aber Aspekte explizit machen, die ein anderes Medium implizit lässt.<sup>371</sup> Diese Überlegungen führen zum Schluss, dass nicht jedes künstlerische Medium geeignet ist, um seine Interpretation von Purandaras Stücken als Form einer Übersetzung geltend zu machen. Der Übergang von der verbalen Substanz zu einer visuellen Sprache ist im Tanz deshalb ideal, weil sich die zwei Formen des Ausdrucks hier nicht bloss gegenüberstehen, sondern weil der verbale Ausdruck in den visuellen integriert wird.<sup>372</sup>

---

<sup>368</sup> Hier gilt die Idee, dass eine Übersetzung nicht nur ein rein sprachliches Verständnis für das Original vermitteln soll, sondern auch ein kulturelles, womit sich gerade bei einem Medium wie dem Tanz grössere Möglichkeiten eröffnen als bei der Sprache. Jede Übersetzung soll eine Bereicherung für das Zielpublikum sein, s. Eco (2011:361).

<sup>369</sup> S. o. unter «Textanalyse und -kommentar».

<sup>370</sup> S. Eco (2011:376).

<sup>371</sup> Man darf hier nie ausser Acht lassen, dass auch Sprachen nicht omnipotent sind, s. Eco (2011:381).

<sup>372</sup> Würden die zwei Ausdrucksformen sich gegenüberstehen und dabei als zwei separate Systeme bestehen bleiben, bestünde das Problem der fehlenden Äquivalenz, die ja bereits bei der Gegenüberstellung von Ausdrucksformen der gleichen Substanz (wie von Sprache A zu Sprache B) problematisch sind, s. o. unter «Textkommentar und -analyse» oder Eco (2011:385).

Um dem Missverständnis der Äquivalenz bei solch unterschiedlichen Ausdrucks-Substanzen wie zwischen Sprache und Tanz zuvorzukommen, ist es daher präziser, hier von einer Adaption oder Transposition als von einer Übersetzung zu sprechen. Im Gegensatz zu einer ‚regulären‘ Übersetzung, die oft ohne das gleichzeitige Aufführen des Originals auskommt, bringt die tänzerische Darstellung eines Purandara-Stücks sowohl den Ausgangstext (die Komposition) als auch den Zieltext (die Choreographie) in eine gleichzeitige Präsenz. Beide sind voneinander abhängig und stützen sich gegenseitig. Trotz dieser Abhängigkeit zwischen Original und Choreographie ist die tänzerische Adaption eine Interpretation des Choreographen und macht die Dinge so sichtbar, wie sie seinen Schlussfolgerungen entsprechen. Wie bereits angedeutet ist dies Chance und Risiko zugleich, denn die Interpretation des Choreographen kann sowohl Aspekte des Stücks verbergen als auch dazu dienen, das Original besser zu verstehen.<sup>373</sup> Eine solche Tanz-Adaption ist daher eine «Interpretation durch Manipulation».<sup>374</sup> Dies soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch eine sprachliche Übersetzung kritisch und damit manipulativ sein kann. Der Unterschied zu einer Darstellung in einer visuellen Kunst wie der des Tanzes liegt darin, dass das, was im verbalen Ausdruck implizit blieb, in der tänzerischen Adaption gemäss der Natur der Materie explizit werden muss.<sup>375</sup> Man kann an dieser Stelle darüber diskutieren, wie viel Interpretationsspielraum dem Choreographen gewährt sei, damit seine Adaption noch als Übersetzung eines Ausgangstexts gilt. Im Interesse der Untersuchung in dieser Arbeit wird dieser Prozess des Übergangs von der sprachlichen zur visuellen Materie daher so transparent wie möglich gehalten, damit die Ausprägungen der Choreographie immer nachvollziehbar und vertretbar bleiben.<sup>376</sup>

Purandaras Stücke werden meist nach dem Regelsystem eines *padam*<sup>377</sup> (reiner Schauspieltanz) choreographiert. Da sich der Aufbau und Ablauf einer Bharata-Natyam-Aufführung an einer Dramaturgie orientiert, welche eine Steigerung intendiert, ist bei der Choreographie von Bharata-Natyam-Tänzen auch auf den Platz des Tanzes innerhalb der Gesamt-Inszenierung zu achten. Bestimmte Stücke eignen sich aufgrund ihrer rhythmischen Struktur, ihres verheissungsvollen *rāga* oder Themas sehr gut als Eröffnungstänze, so wie z.B. *jayā jānakī* oder *gajavadana bēḍuvē*. Klassischen Lobeshymnen oder Lieder über Kṛṣṇa lassen

---

<sup>373</sup> Insofern ist der Leser bei einer literarischen Übersetzung freier, da er dort nicht gezwungen wird, eine bestimmte Interpretation zu übernehmen. Der Akt des Choreographierens ist ein nicht zu unterschätzender Übergangsschritt, da der Materie-Wechsel den Choreographen nicht dazu verleiten darf, mehr oder weniger als das Original zu sagen, s. Eco (2011:392ff.).

<sup>374</sup> Eco (2011:387)

<sup>375</sup> Der Choreograph ist im Gegensatz zum Übersetzer gezwungen, Dinge im Tanz explizit darzustellen, die man als Leser der eigenen Fantasie überlassen kann. Während im Text z.B. eine Szene mit Yaśodā und dem kleinen Kṛṣṇa ohne explizite Beschreibungen ihrer Erscheinung auskommt, muss der Choreograph im Tanz beiden ein definiertes Aussehen geben, damit sie dargestellt werden können.

<sup>376</sup> Man muss hier zwischen subjektiven und objektiven Aspekten der Choreographie unterscheiden. Das Herausarbeiten der rhythmischen Dynamik oder der emotionalen Spannung einer Komposition sind eher objektive Aspekte, die bei unterschiedlichen Choreographien von verschiedenen Choreographen ähnlich ausfallen würden. Die szenischen und darstellerischen Aspekte gründen wiederum auf individuelle Entscheidungen des Choreographen, s. Eco (2011:406).

<sup>377</sup> Ausführlicher s. Anhang unter «Traditionelles Repertoire und Tanzformen im Bharata Natyam».

sich gut mit der freien Darstellung einer mythologischen Episode, einem sogenannten *sañcāri*, anreichern. Das Bharata Natyam hat im Sinne eines Körpertheaters keinen kreativen Bereich, welcher Raum für unmittelbare Schaffensakte, wie die der Improvisation, freigibt. Es wäre jedoch auch falsch zu behaupten, das Bharata Natyam kenne kein Improvisationselement. Der *sañcāri* (Sa.: «das Umherschweifen»), die episodische Darstellung einer in sich geschlossenen Handlung frei von Text und metrischer Zeit, ist vergleichbar mit einer Improvisation, insofern ein vorhandenes Situationspotenzial genutzt werden muss, um ein Ziel zu erreichen oder um eine Handlung zu gestalten.<sup>378</sup> Sie sind daher schauspielerisch eine Herausforderung und erfordern ein gutes musikalisches und spontanes Geschick der Tänzerin. Obwohl solche Passagen einstudiert sind, unterliegen sie bis zu einem gewissen Teil immer dem improvisatorischen Können aller Beteiligten und können im schlechtesten Fall schnell langweilig, unverständlich oder unpassend erscheinen. Mithilfe eines *sañcāri* können Stücke, wie jene von Purandara, in einen szenischen Kontext eingebettet werden<sup>379</sup>, Strophen können inhaltlich verbunden werden<sup>380</sup> und Hinweise im Liedtext auf mythologische Begebenheiten können in einem episodischen Exkurs nachgestellt werden<sup>381</sup>.

Die nachfolgenden Darstellungen der Tanzchoreographien nennen den Choreographen oder die Choreographin und die Art des Tanzes (Eröffnungstanz, *varnam*, *padam* etc.). Alle *ṇṛtta*-Bestandteile werden in den fotografisch dargestellten Choreographien weggelassen, sind aber in den auf der DVD enthaltenen Tänzen ersichtlich. Die in den Choreographien eingebauten *sañcāri* werden je nach Position und Länge verbal oder mithilfe von Tanzfotos illustriert. Die Wort-zu-Wort-Übersetzung, mit welcher alle Tanzfotos beschriftet sind, sollen Orientierungshilfe leisten und den unmittelbaren Übergang von Wort zu Bild veranschaulichen. Alle Tanz-Aufnahmen wurden von A. Payer gemacht.

---

<sup>378</sup> Vgl. WEILER (2013a:151).

<sup>379</sup> S. z. B. bei *pōgadirelo raṁga*.

<sup>380</sup> S. z. B. bei *udaravairagyavidu*.

<sup>381</sup> S. z. B. bei *ārige vadhuvāde*.



## 4. Kapitel: Lieder/Tänze

### 4.1. Lieder an und über Götter

Obwohl der Grossteil von Purandaras Kompositionen Kṛṣṇa oder Viṣṇu gewidmet ist, finden sich zahlreiche *pada*, die an andere Götter gerichtet sind. Etwa ein Drittel aller überlieferten Purandara-Lieder gehören zu dieser Kategorie.<sup>1</sup> Diese sogenannten *dēvar-nāma* oder *devatā-pada* können einen autobiografischen Hintergrund haben und sich auf konkrete Idole eines bestimmten Tempels beziehen.<sup>2</sup> In allen übrigen Liedern richtet sich Purandara an die allgemeine Form der Gottheit, die er preist. Die Hymnen, die Purandara zu Ehren von Gottheiten schrieb, haben hauptsächlich einen lobenden Charakter und enthalten vornehmlich ikonographische und mythologische Hinweise. Dies hat auch Auswirkungen auf die *navarasa* (neun Grundstimmungen), die in solchen Liedern weniger ausgeprägt sind als die Stimmung in Lobliedern an Kṛṣṇa. Die folgenden Lieder sind thematisch geordnet, entsprechend dem Gott, den sie besingen.

---

<sup>1</sup> S. SKR (1985d).

<sup>2</sup> Die Gesamtheit der autobiografischen Kompositionen Purandaras lässt sich in drei Gruppen aufteilen: Kompositionen über seine Lehrer und Weggefährten, Kompositionen über die wichtigsten Ereignisse in seinem eigenen Leben und Kompositionen über seine Eindrücke auf seinen vielen Pilgerreisen. Die letztgenannte ist die umfangreichste Gruppe. Sie ist die einzige unter den dreien, deren Stücke für den klassischen indischen Tanz verwendbar ist, da sie sich auf die nicht-biografischen Kultstätten und -bilder bezieht. Bei SKR gehören 101 Lieder zu dieser Kategorie, in welchen 27 Pilgerorte nachweisbar sind. Mehr zu Purandaras Pilgerreisen s. u. im Lied *ārige vadhuvāde*.

#### 4.1.1. Gaṇeśa



Abb. 105: Gaṇeśa-Abbildung (Nartana-Gaṇapati) im Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

Die Verehrung Gaṇeśas ist in ganz Indien weit verbreitet.<sup>3</sup> Speziell im heutigen Bundesstaat Maharashtra und dem angrenzenden Nord-Karnataka gehört er zu den populärsten hinduistischen Göttern. Im Vijayanagara-Reich war Gaṇeśa ebenfalls beliebt und allgegenwärtig, wie archäologische Funde belegen.<sup>4</sup> Auch das Aufkommen des Kṛṣṇa-Viṣṇuismus' im 15. und 16. Jh. verdrängte seine Bekanntheit nicht, sondern gliederte ihn in die viṣṇuitischen Tempel ein.<sup>5</sup> Seine Popularität in der Vijayanagara-Region verdankt er den *gāṇapatya* (Mr.: गणपत्य), einer Brahmanen-Gruppe, die während dem 13. und 17. Jh. in Maharashtra und Karnataka weit verbreitet war. Deren Anhänger waren grosse Verehrer von Gaṇeśa und propagierten diesen Kult.<sup>6</sup> Die Bewegung übte Einfluss auf die lokalen viṣṇuitischen Glaubensgemeinschaften aus. Als Folge dieses Einflusses wurde Gaṇeśa z.B. in bestimmten Untergruppen der *mādhva*-Brahmanen als *kula-devatā* (Familiengott) aufgenommen<sup>7</sup> und nahm eine zentrale Stellung in den täglichen häuslichen Riten ein. Die Eingliederung Gaṇeśas in die viṣṇuitische Kosmologie ist z.B. im *Brahmavaivarta-purāṇa* festgehalten, wo er als ein *aṁśāvatāra* von Kṛṣṇa erwähnt wird:

nārāyaṇa uvāca  
brahmeśa-śeṣa-vighneśāḥ kūrmo dharmo 'ham eva ca |  
naraś ca kārṭikeyaś ca śrī-kṛṣṇāṁśā vyaṛaṁ nava ||<sup>8</sup>

Nārāyaṇa sprach: «Brahmā, Īśa, Śeṣa, Vighneśa, Kūrma, Dharma und ich, Nara und Kārṭikeya, wir neun sind die *aṁśa* (Inkarnationen) des Śrī Kṛṣṇa.»

Verschiedene purāṇische Episoden zeigen, wie Viṣṇu-Verehrer auch Gaṇeśa huldigen, z.B. in Erzählungen des *Narasimhapurāṇa*. Darin vollzieht König Ikṣvāku, ein Verehrer Viṣṇus, detailliert eine ausgiebige Gaṇeśa-*pūjā*, bevor er sich in den Wald zurückzieht, um durch Askese und Meditation Viṣṇus Gunst zu erlangen. In dieser *pūjā* spricht er:

ṛṣīṇāṁ devatānāṁ ca nāyakatvaṁ prakāśitam |

<sup>3</sup> Vgl. STUTLEY (1986:92), MARTIN-DUBOST (1997:2) und VERGHESE (1995:25).

<sup>4</sup> Vgl. FRITZ & MICHELL (1991:50), VERGHESE (1995:16, 25 f.) und DALLAPICCOLA & VERGHESE (1998:30).

<sup>5</sup> S. VERGHESE (1995:136).

<sup>6</sup> S. MARTIN-DUBOST (1997:11f.).

<sup>7</sup> S. THAPAN (1997:223f.).

<sup>8</sup> BVP IV.9.10

yatas tataḥ surair agraiḥ pūjyase tvam bhavātmaja ॥<sup>9</sup>

«Weil klar ist, dass du Führer für und über die ṛṣis und die Götter bist, verehren dich die höchsten Götter, Sohn des Bhava.»

Bis zur Blüte des Viṣṇuismus in Südindien (ab dem 14. Jh.) war Gaṇeśa als fester Bestandteil der sanskritisierten viṣṇuitischen *pūjā* akzeptiert. Dies ist der Hintergrund, vor welchem man die Kompositionen Purandaras an Gott Gaṇeśa betrachten muss.

---

<sup>9</sup> NarSP I.25.24

#### 4.1.1.1. *Gajavadana bēḍuve*

##### **Material**

##### Hauptvorlage:

BKS Band 1, S. 15, *śabdhārtha* S. 193

##### Schriftliche Textgrundlagen:

SKR Band 2, S. 106, *śabdhārtha* S. 106

PGR S. 2

AVN S. 257

GRS S. 8

KP S. 46

SSK S. 1

TJS S. 12<sup>10</sup>

##### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (1989)

##### Musikalische Textgrundlagen:

- Bellur Sisters (1989)
- K. J. Yesudas (2002)
- Rajagopal (2005)
- Charumathi Ramachandran & Subhashri Ramachandran (2006)
- M. G. Sreekumar (2010)
- Anuradha Shriram (2011)
- Binni Krishnakumar (2012)

##### Choreographie: Vijaya Rao

Unter allen Kompositionen Purandaras, die an Gott Gaṇeśa gerichtet sind, ist *gajavadana bēḍuve* die bekannteste und am weitesten verbreitete. Das Stück lobt Gott Gaṇeśa und bittet ihn, herzukommen und die Anwesenden zu segnen. Dieses *pada* wird häufig an Konzerteröffnungen oder verheissungsvollen Anlässen dargeboten. Daher ist es hier als Eröffnungstanz choreographiert.

---

<sup>10</sup> TJS führt das Lied *gajavadana bēḍuve* ein zweites Mal (2012:107) in leicht veränderter Schreibweise auf. Diese Variante wird hier nicht berücksichtigt, da zu diesem Stück bereits zahlreiche Textvarianten für die Untersuchung zur Verfügung stehen.



## Rāga: Haṁsadhvani

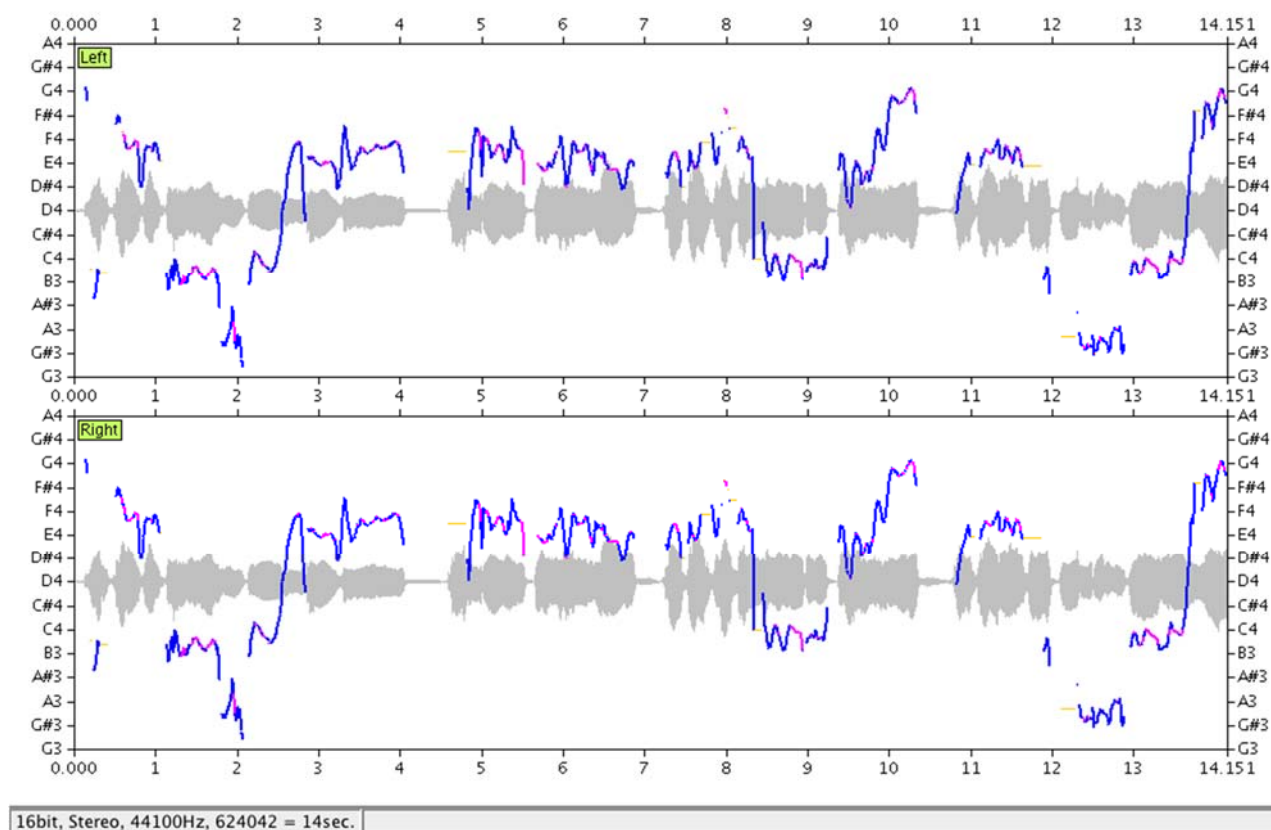


Abb. 106: Darstellung der ersten 14 Sekunden des Lieds *gajavadana beḍuve* im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt mit Pitch-Analyzer. Die Melodie teilt sich in drei Phrasen auf (Sek. 0-4,5, Sek. 4,5-10,5 und Sek. 10,5-14), welche sich alle in der mittleren Tonlage bewegen. Besonders gut sichtbar ist die Dominanz der Note *kākali-niṣāda* (Sek. 3-8,5 und Sek. 11-12) und ihre Verzierungen (*gamaka*). Sie hat als *jīva-svara* von *rāga haṁsadhvani* eine tragende Rolle in der Melodie.<sup>11</sup> Da *haṁsadhvani* ein *auḍava-rāga* ist und insgesamt nur aus fünf Noten besteht, sind einige Tonhöhen-Sprünge sichtbar, die die grösseren Intervalle zwischen den Noten überbrücken (Sek. 2-3, Sek. 8-9 und Sek. 13-14).

## Tāla: Ādi

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		O	O
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>11</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

## ***Pallavi & anupallavi***

gajavadana bēḍuve gaurītanaya ||pa||  
trijagavarṁditane<sup>12</sup> sujanara<sup>13</sup> porevane<sup>14</sup> ||a pa||

### Literarische Übersetzung:

*Elefantengesichtiger, ich bete zu Dir, Sohn der Gaurī!*  
*Du wirst von den drei Welten gegrüsst,*  
*Du bist der Behüter der guten Menschen.*

### Textvarianten:

Varianten lesen einige Ausdrücke mit verlängerter Endsilbe. Diese Verlängerung des auslautenden Vokals ist eine Folge der Singweise, in welcher der auslautende Vokal lang ausgehalten wird.<sup>15</sup> Einige Begriffe werden in vielen Version vollständig ersetzt.<sup>16</sup> Solche Auswechslungen sind unterschiedlich zu bewerten. Varianten wie *sura-nara* oder *sura-jana*, beides zu übersetzen mit «Gott und Mensch» oder «Götter», anstatt *suja-nara* sind auf eine fehlerhafte Tradierung zurückzuführen. Sie verändern die Bedeutung des Inhalts nicht oder nur marginal, beeinträchtigen aber oft die Poetik, da sie z.B. die Alliteration nicht berücksichtigen. Typischerweise treten diese «Fehler» bei Künstlern auf, die Kannada nicht als Muttersprache beherrschen. Zu *porevane* besteht die Variante *vorevane*<sup>17</sup>, welche auf einen Sandhi zurückzuführen ist, da in Komposita «p» zu «v» assimiliert wird. In dieser Variante wurde *suja-nara-vorevane* als Kompositum aufgefasst und daher der Anlaut des Verbalnomens entsprechend angepasst.

### Metrik:

Der Rhythmus des Liedes entspricht einem Zyklus von acht Schlägen (*caturaśra-jāti āditāla*). Keine Text- oder Musikvorlage erwähnt eine Alternative. Das Lied beginnt mit einem Leerschlag bzw. betont wird jeweils der zweite Schlag in jedem Zyklus. Dies gibt dem Lied eine Dynamik, welche es trotz gewöhnlichem Rhythmuszyklus nicht eintönig wirken lässt.

1	2	3	4	5	6	7	8
	<b>gaja</b>	va	da	na	bē		ḍu
ve			gau	rī	ta	na	ya
	<b>trija</b>	ga	varṁ		di	ta	ne
	<b>suja</b>	na	ra	po	re	va	ne

<sup>12</sup> TJS: ~varṁditana [!]

<sup>13</sup> Binni Krishnakumar: suranara; M. G. Sreekumar: surajana

<sup>14</sup> SSK: sujanaravorevane

<sup>15</sup> S. u.

<sup>16</sup> S. *carāṇa* 2.

<sup>17</sup> S. z.B. SSK

### Klangfiguren:

Die Alliteration in dieser Strophe lautet auf den Konsonanten *ja* mit gleichbleibendem kurzen Vokal und findet immer in der zweiten Silbe des zweiten Schlages statt. Ausgenommen von dieser Alliteration ist der zweite Takt. Am Ende des dritten und vierten Taktes gibt es einen Endreim auf *-ane*. Der Konsonanten-Stil in diesem Lied-Abschnitt ist zart (*komalā*).

### Sinnschmuckmittel:

*gaja-vadana* Die Beschreibung Gaṇeśas Erscheinung mit einem elefantenköpfigen Haupt ist ein *parikara-alamkāra*, ein Attribut. Die zentrale Bedeutung dieses Merkmals zeigt sich in der Tatsache, dass Gaṇeśa, von Viṣṇus Inkarnationen abgesehen, einer der wenigen Götter im hinduistischen Pantheon ist, der sich durch eine halb-Mensch-halb-Tier-Morphologie auszeichnet. Die Mythen, welche auf die Umstände hinweisen, wie und warum Gaṇeśa sein elefantenartiges Aussehen erhielt, sind zahlreich und unterschiedlich.<sup>18</sup> Gemeinsam ist jedoch allen, dass Gaṇeśa sein ursprünglich menschliches Haupt durch äussere Einwirkung verlor und durch den Elefantenkopf zu neuem Leben erweckt wurde. Es scheint sich bei dem Elefantenkopf daher um kein zufällig gewähltes Tier zu handeln.<sup>19</sup>

*gaurī-tanaya* Obwohl Gaṇeśa offiziell der gemeinsame Sohn von Śiva und seiner Gemahlin Pārvatī ist, wird er hauptsächlich als Sohn seiner Mutter benannt und kaum als Sohn seines Vaters. In jenen Mythen, in welchen Pārvatī die Initiatorin seiner Entstehung war, ist sie chronologisch gesehen seine Mutter, bevor Śiva sein Vater wurde. Zumal Gaṇeśa in genannten Mythen nicht natürlich gezeugt wurde, ist er bis zu seiner Tötung und der darauf folgenden Wiederauferstehung durch Śivas Hilfe in der Tat ausschliesslich ihr Kind.<sup>20</sup> Dichterisch gesehen ist der Ausruck *gaurī-tanaya* ein *parikara-alamkāra*, ein Attribut.

*trijaga-varṇitane* Die bereits erwähnte Enthauptung Gaṇeśas erzürnt seine Schöpferin Pārvatī solchermassen, dass sie in ihrer Wut eine furchterregende Gestalt annimmt und einen Kampf mit den drei Welten beginnt. In ihrer

---

<sup>18</sup> Für eine detaillierte Zusammenstellung dieser Mythen s. COURTRIGHT (1989:62ff.).

<sup>19</sup> Die Symbolik des Elefanten in Indien weist eine interessante Ambivalenz auf, die auch mit Gaṇeśas Wirken verknüpft werden kann. Sowohl das jähzornige Temperament des Elefanten, welches Leid und Zerstörung mit sich bringt – der verhaltensbiologische Begriff dieses Zustandes heisst *masta* und bezeichnet eine alljährlich wiederkehrende Phase, in welcher die männlichen Elefanten aufgrund eines Testosteron-Schubes eine erhöhte Aggressivität-Bereitschaft zeigen – als auch die royale Eleganz des Elefanten, der für die Wohlfahrt und den Prunk der Könige steht, finden in den Sanskrit-Schriften Erwähnung, s. COURTRIGHT (1989:21ff.). Gaṇeśa strahlt eine ähnliche Polarität aus: er ist sowohl *vighna-harṭṛ* (Hindernis-Beseitiger) als auch *vighna-karṭṛ* (Hindernis-Macher). Wird er vor dem Beginn einer Unternehmung verehrt, bringt er Glück und Segen, wird dies aber unterlassen, bringt dies Hindernisse und Unglück für jegliches Vorhaben mit sich. HAZRA (1985:238, Fn. 37) zit. dazu aus dem GṇP I.46.48 und 72-73 einige Bezeichnungen Gaṇeśas, wie z.B. *ikṣu-cāpa-dhara* (Sa.: «Halter des Zuckerrohr-Bogens») oder *ikṣu-bhākṣaṇa-lālasa* (Sa.: «der gierig ist, Zuckerrohr zu geniessen»), die ihn schliessen lassen, dass in das Konzept Gaṇeśas eine volkstümliche Gottheit integriert wurde, welche von den Bauern verehrt wurde, um ihre Zuckerrohr-Felder und ihre Ernte vor aggressiven Elefanten zu schützen.

<sup>20</sup> Für eine nähere Darstellung zur Beziehung zwischen Mutter und Sohn s. COURTRIGHT (1989:107ff.).

Verzweiflung und aus Angst vor dem Untergang aller Welten flehen die Götter Śiva an, er möge Gaṇeśa wieder zum Leben erwecken. Diesen Umstand nimmt Pārvatī als Anlass, um Gaṇeśa nach seiner Wiederbelebung zu erklären, dass er der Glücksbringer der drei Welten ist. Da durch seine Wiederbelebung der Untergang der drei Welten verhindert wurde, wird er von allen Göttern und Weisen gelobt. Diese Art der Lobpreisung der Grossartigkeit Gaṇeśas entspricht einem *udāta-alaṁkāra*.

### Choreographie:

*Stimmung:* Aufgrund des rein lobpreisenden Charakters dieses Stücks, kann die Stimmung nicht tiefer analysiert werden.



gajavadana  
*Elefantengesichtiger*

#### Version 1

Haltung: stehend, linkes Bein erhoben, Kopf links diagonal erhoben

Gestik: rechte Hand in *tripatāka*, linke Hand in *mukula*

Mimik: positiv-neutral



gajavadana  
*Elefantengesichtiger*

#### Version 2

Haltung: stehend, Füße zusammen

Gestik: linke Hand zeigt *siṁhāmukha* mit abgewinkelttem Daumen, dann beide Hände in *patāka* ums Gesicht herum die in *mṛgaśīrṣa* endet

Mimik: positiv-neutral



gajavadana  
*Elefantengesichtiger*

### Version 3

Haltung: stehend, zwei Schritte nach vorne gehend, dann Füße zusammen

Gestik: linke Hand *tāmracūḍa* nach unten gehalten, rechte Hand in *tripatāka*, dann rechte Hand in *alapadma* um das Gesicht

Mimik: positiv-neutral



bēḍuve  
*Ich bete zu dir*

Haltung: stehend, Füße zusammen

Gestik: beide Hände in *catūrā*, auf Brusthöhe langsam nach vorne bringen

Mimik: sanft bittend



gaurī-  
*Gaurī-*

Haltung: Halb-Hocke

Gestik: linke Hand in *patāka*, Fingerspitzen zeigen auf den Boden  
rechte Hand in *sūcī*

Mimik: positiv-neutral



tanaya  
Sohn

Haltung: Halb-Hocke  
Gestik: linke Hand in *patāka* auf Bauchhöhe mit Handfläche gegen unten, rechte Hand in *alapadma* unter der linken Hand  
Mimik: erzählend



trijaga  
von den drei Welten

#### Version 1:

Haltung: stehend, zuerst Füße zusammen, dann einen Schritt nach vorne gehend

Gestik: linke Hand in *triśūla*, dann zeigen beide Hände in *patāka* zuerst nach oben, dann unten und zuletzt auf Brusthöhe im Halbkreis rundherum

Mimik: erzählend, bewundernd



*trijaga  
von den drei Welten*

### Version 2

Haltung: stehend, nach vorne gehend

Gestik: linke Hand in *triśūla*, rechte Hand in *sūcī* im Kreis drehen über dem Kopf

Mimik: erzählend, bewundernd



*varṇditane  
gegrüsst*

Haltung: stehend, beide Füße zusammen

Gestik: beide Hände in *aṅjali* vor der Brust

Mimik: hingebungsvoll





*sujanara  
der guten Menschen*



### Version 1

Haltung: stehend, zu-  
erst Füße zusam-  
men, dann einen  
Schritt nach vorne  
gehend

Gestik: rechte Hand  
in aufrechter *haṁ-  
sāśya*, dann beide  
Hände in *haṁsapa-  
kṣa*, nach vorne ge-  
streckte Arme die  
langsam auseinander  
gehen

 <p>sujanara der guten Menschen</p>	<p><u>Version 2</u>  Haltung: stehend, zuerst Füße zusammen, dann einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: rechte Hand in aufrechter <i>haṁsā-sya</i>, dann beide Hände in <i>haṁsā-sya</i>, Handflächen nach oben gekehrt, Arme diagonal nach vorne gestreckt auf Hüfthöhe  Mimik: erzählend, dann meditativ versunken</p>
 <p>porevane Du bist der Behüter</p>	<p>Haltung: stehend, Füße zusammen  Gestik: beide Hände in <i>sarpaśīrṣa</i> über dem Kopf, Handflächen zeigen nach vorne, dann zeigen beide Hände in <i>patāka</i> nach vorne mit gestreckten Armen, Handflächen gegen oben  Mimik: gütig, verehrend</p>



## Caraṇa 1

pāśāṁkuśadhara<sup>21</sup> paramapavitra |  
mūṣakavāhana<sup>22</sup> munijana prēma<sup>23</sup> ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Du hältst Schlinge und Haken*<sup>24</sup>,  
*Du bist der höchste Reine*,  
*Dein Reittier ist eine Maus*<sup>25</sup>,

<sup>21</sup> AVN: pāśāṁkura; Vijaya Rao: ~dharā

<sup>22</sup> PGR, Vijaya Rao, Bellur Sisters, Anuradha Sriram, Binini Krishnakumar, M. G. Sreekumar, Charumathi Ramachandran & Subhashri Ramachandran, K. J. Yesudas, Rajagopal: mūṣikavāhana

<sup>23</sup> TJS: munijara ghātrā [!]; Bellur Sisters lesen an Stelle von prēma mitra.

<sup>24</sup> Die Begriffe *pāśa* und *aṅkuśa* werden in den meisten Übersetzungen ungenau übersetzt, z.B. als Seil, Treibstock und dergleichen, s. Seshagiri Rao in PURANDARADĀSA (1978:1). Der Haken *aṅkuśa* ist ein übliches Utensil in der Elefantenhaltung und dient der Lenkung bzw. dem Antreiben der Tiere. Seine Bedeutung lässt sich nahezu eins zu eins übertragen in die Symbolik der hinduistischen Ikonographie, in welcher er in der Funktion eines Kompasses zu verstehen ist, s. MARTIN-DUBOST (1997:187). Im *Mudgalapurāṇa* wird beschrieben, wie Gaṇeśa mit dem *aṅkuśa* den Dämonen Vighna aus seiner Tarnung herauszieht und ihn besiegt, s. *Mudgalapurāṇa*, Gajānanakhaṇḍa IV.57, zit. in MARTIN-DUBOST (1997:187). Wie schon bei der Schlinge ist auch der Elefantenhaken kein Attribut, welches ausschliesslich Gaṇeśa zugeschrieben werden kann. So trägt z.B. auch Indra einen solchen Haken, da sein Reittier ebenfalls ein Elefant ist. Interessant hierbei ist jedoch, dass die Bezeichnung «Gaṇapati», mit welcher heute ausschliesslich Gaṇeśa assoziiert wird, in den Schriften unter anderem auch als Bezeichnung für den Götterfürsten Indra verwendet wird. Eine gleichzeitige Übertragung der Übernamen mitsamt einigen Attributen von einem zum anderen Gott ist in der purāṇischen Literatur kein Einzelfall und könnte hier ebenfalls als Erklärung dienen, s. HAZRA (1985:240). Die Schlinge, genannt *pāśa*, welche eines der Symbole ist, welches Gaṇeśa in seinen Händen trägt, kann verschiedenen Göttern zugeschrieben werden. So halten z.B. auch Varuṇa oder der Todesgott Yama eine solche, s. BOETHLINGK & ROTH (1990[4]:696f.). Allgemein steht *pāśa* für die Kontrolle über *rāga* (Leiden-schaft) und verhindert daher Taten, die als schlecht angesehen werden, da sie aus dieser entspringen, s. MARTIN-DUBOST (1997:187). Im *Mudgalapurāṇa* (Dhūmravarṇakhaṇḍa 9) wird *pāśa* daher auch mit dem *brahman* identifiziert, welches seinerseits Assoziationen mit Enthaltsamkeit und Andacht hervorruft:

namas te tejasāṁ nātha duṣṭa-nāśa-karāya te |

pāśāya paramāstrāya śāstrāṇāṁ brahmaṇe namaḥ || zit. in MARTIN-DUBOST (1997:187)

«Verehrung sei dir, Schlechtigkeit-vertilgender König, dir, Herrscher des Lichts! Verehrung sei der Schlinge, dem *brahman*, der höchsten Waffe der *śāstra* (Unterweisungen)!»

<sup>25</sup> Gaṇeśa werden verschiedenste Reittiere zugesprochen. Die Ratte ist in den Texten relativ spät nachgewiesen. Vor allem in Südindien ist die Ratte als Gaṇeśas Reittier spät nachgewiesen: erst ab dem 12. Jh., s. KRISHAN (1999:48f.) und GETTY (1971:16). Im *Gaṇeśapurāṇa* hat er entsprechend dem vorherrschenden Zeitalter (*yuga*) ein bestimmtes Reittier:

viṣṇur uvāca

yuge yuge bhinna-nāmā gaṇeśo bhinna-vāhanaḥ |

bhinna-karmā bhinna-gaṇo bhinna-daityāpahārakaḥ || (GṇP II.1.17)

Viṣṇu sprach: «In jedem einzelnen Zeitalter hat Gaṇeśa unterschiedliche Namen, unterschiedliche Reittiere, unterschiedliche Aufgaben, unterschiedliche Gefolgschaft und entfernt unterschiedliche Feinde der Götter.»

Im *Gaṇeśapurāṇa* wird dann auch beschrieben, wie Gaṇeśa in diesem Zeitalter (*yuga*) zu diesem Reittier kam, s. GṇP II.134. Die Wissenschaft ist sich nicht einig über die Symbolik der Ratte. Zum Teil wird die Existenz einer Symbolik überhaupt bestritten. KRISHAN (1999:49) weist auf ein indisches Sprichwort hin, welches besagt, dass man zwar einen Gott verehrt, der auf einer Ratte reitet, andererseits aber täglich hunderte von Mäusen tötet. Er nimmt dieses Sprichwort als Beweis dafür, dass dieses Tier in Indien keine spezielle Bedeutung hat und wenn überhaupt, es höchstens bewirkt, dass Gaṇeśa als ein Gott niedriger Klasse eingestuft wird. Auf der anderen Seite wird in der Ratte die Verkörperung der Hindernisse gesehen, für deren Zerstörung Gaṇeśa bekannt ist, vgl. STUTLEY (1986:92) und KRISHAN (1999:50). Diese Vorstellung lässt sich auch mit dem Bild verbinden, welches die Ratte effektiv für das gemeine Volk darstellt, nämlich eine Leid-

*Du liebst die Weisen und sie Dich.*

Textvarianten:

Die Lesart von AVN macht inhaltlich wenig Sinn<sup>26</sup> und ist metrisch nicht vorteilhaft, da die Zeile um zwei Silben verkürzt wird. BKS erwähnt zur ersten Zeile die Variante *musalāyāyudha-dhara* (Sa.: «Halter der Keulenwaffe»). Die Variante kommt aber in keiner anderen Text- oder Musikvorlage vor. Vijaya Rao liest dieses *caraṇa* als *anupallavi*.

Metrik:

Der erste Schlag aller Takte ist jeweils leer. Die Silbenverteilung innerhalb der Schläge ist in jedem Takt gleich, so kommt z.B. im dritten Schlag der Text immer erst auf die zweite Hälfte des Schlages.

1	2	3	4	5	6	7	8
	pā	śā	m	ku	śa	dha	ra
	para	ma	pa	vi		tra	
	mū	ṣa	ka	vā		ha	na
	muni	ja	na	prē		ma	

Klangfiguren:

Auf den ersten Blick (s. o.) scheint die Alliteration in dieser Strophe auf die Zischlaute, d.h. die Konsonanten *śa* bzw. *ṣa* zu lauten. Betrachtet man den Text aber in der musikalischen Metrik, fallen zusätzlich die Anlaute mit den Konsonanten *pa* und *ma* auf. Dieselben Konsonanten werden innerhalb des Textes mehrmals wiederholt. Es handelt sich hier daher um einen *anuprāsa*, d.h. um eine Wiederholung der Alliteration innerhalb des ganzen Textes. Der Konsonanten-Stil in dieser Strophe ist stark (*paruṣā*).

Sinnschmuckmittel:

*muni-jana-prēma*: Purandaradāsa verwendet hier ein Wortspiel, einen sogenannten *śleṣa*. Der Ausdruck *muni-jana-prēma* kann sowohl aktiv wie auch passiv verstanden werden, d.h. Gaṇeśa liebt und wird geliebt.<sup>27</sup>

Texterklärungen:

*parama-pavitra*: Gaṇeśa verkörpert einerseits die höchste Reinheit, er lehrt aber gleichzeitig auch den Weg zur Erlangung dieser Reinheit.<sup>28</sup> Da er selbst Herr

---

und Verderbnis-bringende Kreatur. Ihr spätes Auftreten in der purānischen Literatur könnte auch die Hypothese bestätigen, dass Gaṇeśa aufgrund seines glückbringenden Charakters mit der Ratte verbunden wurde, da sie gerade auf dem Land als eines der hinterhältigsten Tiere gilt. Es ist auch von der Möglichkeit die Rede, dass er im Laufe der Zeit mit einer Ackerbau-Gottheit identifiziert wurde, deren Feindbild in der Form der Ratte gesehen wurde, s. HAZRA (1985:241).

<sup>26</sup> Um übersetzbar zu sein, müsste die ganze erste Zeile als ein Kompositum gelesen werden: «Das höchste Reine sind der Sprössling, die Schlinge und der Haken [die du hältst].»

<sup>27</sup> Die meisten Übersetzungen erkennen diese Doppeldeutigkeit nicht, vgl. Seshagiri Rao in PURANDARADĀSA (1978:1).

<sup>28</sup> Eine Übersetzung wie bei Seshagiri Rao in PURANDARADĀSA (1978:1), der *pavitra* mit «heilig» (*holy*)

des von *māyā* befreienden Yoga ist, ist er der höchste Reine.<sup>29</sup> Diese Rolle des Erlösers schildert er selbst im *Gaṇeśapurāṇa* in der sogenannten *Gaṇeśagītā* (GṇP II.138-147), einem zehn Kapitel langen Dialog über die verschiedenen Yogas und den von ihm vorgegebenen Erlösungsweg.

tam idānīm ahaṁ vakṣye śṛṇu  
yogam an-uttamam |  
śrutvā yaṁ mucyate jantuḥ  
pāpebhyo bhava-sāgarāt ||<sup>30</sup>

«Höre, ich werde jetzt über  
diesen besten Yoga sprechen.  
Nachdem man dies gehört hat,  
befreit er den Menschen von Sünden und vom Ozean der Existenz.»

Des Weiteren ist er der Reine, weil seine zweite Geburt mit dem Elefantenkopf ein ritueller Akt war, welcher aus ihm einen echten Zweimalgeborenen gemacht hat. Da er dadurch ein göttlicher Brahmane geworden ist, ist seine ganze Existenz verheissungsvoll, und er ist ein rituell Gereinigter.









Abb. 107: Gaṇeśa-Abbildung mit Haken und Schlinge, im Rāmacandra-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

übersetzt, ist daher nicht nur falsch, sondern übersieht auch die tiefere Bedeutung des Ausdrucks.

<sup>29</sup> S. MARTIN-DUBOST (1997:5f.).

<sup>30</sup> GṇP II.138.20

## Choreographie:

	<p><u>Version 1</u>  Haltung: stehend,  drei Schritte nach  vorne laufen<sup>31</sup>  Gestik: Gaṇeśa-Pose  Mimik: neutral lä-  chelnd</p>		<p><u>Version 2</u>  Haltung: Halb-Hocke,  abwechslungsweise  stampft ein Fuss, der  andere Fuss springt  in <i>kuñcita</i>-Haltung<sup>32</sup>  Gestik: Gaṇeśa-Pose  Mimik: neutral lä-  chelnd</p>
<p>pāśāṁkuśadhara  <i>Du hältst die Schlinge  und den Haken</i></p>		<p>pāśāṁkuśadhara  <i>Du hältst die Schlinge  und den Haken</i></p>	
			
<p>paramapavitra  <i>Du bist der höchste Reine</i></p>			
<p>Haltung: stehend, beide Füße zusammen  Gestik: beide Hände zeigen nach oben in <i>patāka</i>, dann dem Körper entlang von oben  nach unten, danach rechte Hand in <i>haṁsāsya</i>, linke Hand eingestützt  Mimik: erzählend, neutral lächelnd</p>			

<sup>31</sup> Der Worhythmus wird verwendet, um eine *dhvani* auf Nartana-Gaṇapati zu machen.

<sup>32</sup> Der Worhythmus wird verwendet, um eine *dhvani* auf Nartana-Gaṇapati zu machen.



mūṣakavāhana

*Du bist der, der eine Maus als Reittier hat*

Haltung: stehend, linkes Bein anheben, linker Fuss zeigt quer vor dem Körper durch in die rechte Ecke

Gestik: linke Hand zeigt in *śirhamukha*, rechte Hand in *śikhara*, rechter Arm ist zuerst zur Seite gestreckt, dann wird die rechte Hand auf das Handgelenk des linken Armes gesetzt

Mimik: neutral lächelnd



munijana

*von den Weisen*

#### Version 1

Haltung: Halb-Hocke, ein Fuss angewinkelt

Gestik: beide Hände in *kapita* über dem Kopf, Hände wie beim Zuziehen einer Schlinge bewegen

Mimik: erzählend



munijana

*von den Weisen*

#### Version 2

Haltung: Halb-Hocke, rechter Fuss angehoben, Fuss liegt auf linkem Knie

Gestik: Hände in *hamsāsya* mit Handflächen nach oben, Arme diagonal nach außen gestreckt

Mimik: erzählend, danach Augen geschlossen



prēma

*bist Du geliebt und Du liebst sie*

Haltung: stehend, beide Füße zusammen  
 Gestik: beide Hände vor der Brust in *padma*  
*makośa*, der sich langsam in *alapadma* öff-  
 net

Mimik: liebevoll lächelnd

## Caraṇa 2

mōdadiṁdali<sup>33</sup> ninna<sup>34</sup> pādava naṁbide<sup>35</sup> |  
sādhuvaṁditane<sup>36</sup> anādara māḍade<sup>37</sup> ||2||

### Literarische Übersetzung:

*In voller Freude vertraue ich  
Deinen segenbringenden Füßen.  
Du wirst von den Heiligen gegrüsst,  
Missachtung wird Dir nie zuteil.*

### Textversionen:

Diese Strophe weist die grösste Anzahl von Textvarianten auf. Zur ersten Zeile bestehen Alternativen mit dem Begriff *mōha*, was aber eine etwas schlechtere Möglichkeit darstellt. Der Begriff *mōha* bezeichnet auch die Liebestollheit, die mit ziemlicher Sicherheit vom Dichter in diesem Zusammenhang nicht gemeint ist. Die Variante für *anādara māḍade* in der letzten Zeile erwähnt BKS ebenfalls. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass im Gegensatz zu den Stellen in der ersten Strophe, in welcher ebenfalls ganze Begriffe ausgetauscht wurden, es sich hier um die Verwendung der aktuellen Umgangssprache handelt, indem z.B. gebräuchlichere Suffixe oder einfachere Verben verwendet wurden. Da die grosse Mehrheit der konsultierten Textgrundlagen dieselben Abweichungen vom hier vorliegenden BKS-Text aufweisen, kann man von einer einheitlichen zweiten Version der Strophe sprechen:

mōdadi ninnaya pādava tōrō |  
sādhuvaṁditane ādaradiṁdali ||

*Zeig in Freude deine Füsse, Du, der du von den Heiligen mit Ehrerbietung gegrüsst wirst!*

Zwei Musikversionen und eine Textversion geben den Text entsprechend der Vorlage von BKS an, weshalb man diese als eine weniger verbreitete Variante desselben Lieds betrachten kann. Vijaya Rao liest dies als 1. *caraṇa*. Charumathi Ramachandran & Subhashri Ramachandran lassen diesen *caraṇa* weg.

---

<sup>33</sup> SKR, PGR, AVN, KP, GRS, Vijaya Rao, Bellur Sisters, Binni Krishnakumar, M. G. Sreekumar, K. J. Yesudas, Rajagopal: mōdadi; SSK & TJS: mōhadi [!]

<sup>34</sup> SKR, PGR, AVN, KP, GRS, TJS, Vijaya Rao, Bellur Sisters, Binni Krishnakumar, M. G. Sreekumar, K. J. Yesudas, Rajagopal: ninnaya

<sup>35</sup> SKR, PGR, AVN, KP, TJS, Vijaya Rao, Bellur Sisters, Anuradha Sriram, Binni Krishnakumar, M. G. Sreekumar, K. J. Yesudas, Rajagopal lesen an Stelle von naṁbide tōrō (BKS erwähnt diese Variante ebenfalls); KP: tōro.

<sup>36</sup> SSK & Vijaya Rao: ~vaṁditanē

<sup>37</sup> SKR, AVN, KP, GRS, TJS, Vijaya Rao, Bellur Sisters, Anuradha Sriram, Binni Krishnakumar, M. G. Sreekumar, K. J. Yesudas, Rajagopal lesen an Stelle von anādara māḍade ādaradiṁdali; PGR: ādaradiṁdale; SSK: ādarindaledi

### Metrik:

Das *carāṇa* beginnt wieder mit einem Leerschlag. Die Verteilung des Textes auf die einzelnen Schläge ist ähnlich gleichmässig, wie in der vorhergehenden Strophe. So beginnt z.B. der Text im dritten Schlag immer erst auf die zweite Hälfte. Die zweite Version der Strophe (s. o.) weist keine wesentlichen metrischen Unterschiede zur BKS-Version auf.

1	2	3	4	5	6	7	8
	mō	da	dir̥ṃ	da	li	nin	na
	pā	da	va	naṃ		bi	de
	sā	dhu	vaṃ		di	ta	ne
	anā	da	ra	mā		ḍa	de

### Klangfiguren:

Die Alliteration in dieser Strophe lautet auf den Konsonanten *da* bzw. *dha*, mit unterschiedlichen kurzen Vokalen, und findet sich im jeweils dritten Schlag aller Takte, sowie an fünf weiteren Stellen inmitten des Textes. Zusätzlich wiederholt sich der *anusvara* dreimal im beinahe gleichen Schlag. In der zweiten Variante fällt die Alliteration etwas weniger stark ins Gewicht, die Alliteration mit dem *anusvara* fällt ganz weg. Dafür kann der vorhergehende lange Vokal in der jeweils ersten Silbe jedes Taktes zur Alliteration auf *da* bzw. *dha* dazu gezählt werden. Der Konsonanten-Stil (*vr̥tti*) in dieser Strophe ist süss (*upanāgarikā*).



## Choreographie:



mōdadiṁdali ninna  
voller Freude Deinen

Haltung: Halb-Hocke, Füße je einmal rechts und links stampfen, dann einmal *kuñcita-pāda* hüpfen und wieder mit flachen Füßen rechts stampfen, Endhaltung linker Fuss quer vor dem Körper durch<sup>38</sup>

Gestik: Gaṇeśa-Pose

Mimik: neutral lächelnd



pādava  
Füssen




### Version 1

Haltung: stehend, danach Halb-Hocke, ein Fuss angehoben

Gestik: beide Hände in *patāka* zeigen aufrecht nach vorne, dann zeigen beide Hände auf den erhobenen Fuss

Mimik: erzählend

<sup>38</sup> Der Worhythmus vermittelt die Assoziation von Nartana-Gaṇapati, «Freude» wird durch das Tanz-Element ausgedrückt.

 <p>pādava Füssen</p>	<p><u>Version 2</u>  Haltung: stehend, mit Tanz-Schritten nach vorne gehend, danach steht linker Fuss mit angehobenen Zehen  Gestik: beide Hände in <i>patāka</i> zeigen aufgerichtet nach vorne, dann zeigen sie zu den Füßen, am Schluss zeigen die Hände auf den linken Fuss  Mimik: erzählend</p>
 <p>naṁbide vertraue ich</p>	<p>Haltung: stehend, beide Füße zusammen, Oberkörper leicht nach vorne gebeugt  Gestik: beide Hände in <i>añjali</i> vor der Brust  Mimik: hingebungsvoll, Augen sind geschlossen</p>
 <p>sādhuvam̐ditane von den Heiligen gegrüsst wirst Du</p>	
<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Fuss angehoben, dann stehend und langsam in die Hocke hinunter sinkend  Gestik: beide Hände in <i>haṁsāsya</i>, mit Handfläche nach oben vor der Brust, dann beide Hände in <i>śikhara</i> auf den Schultern, mit gestreckten Armen vom Körper weg über den Kopf, dann beide Hände <i>añjali</i>  Mimik: meditativ, ehrfürchtig, hingebungsvoll</p>	



anādara māḍade

*Respektlosigkeit wird Dir nicht zuteil*

Haltung: Hocke

Gestik: linke Hand in *patāka* vor der Brust mit Handflächen gegen oben, rechte Hand zuerst *kaṭakāmukha* auf der linken Hand platziert, danach Arm nach vorne strecken und in *alapadma* wechseln

Mimik: liebevoll lächelnd, hingebungsvoll

### Caraṇa 3

saṛasijanābha<sup>39</sup> śrīpuraṁdaraviṭhalana<sup>40</sup> |  
niruta<sup>41</sup> neneyuvaṁte<sup>42</sup> vara<sup>43</sup> dayamāḍo<sup>44</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Bitte erfülle uns den Wunsch,  
dass wir uns unaufhörlich  
an jenen mit dem Lotus-Nabel,  
den Śrī Purandaraviṭhala erinnern!*

#### Textvarianten:

Neben den zu vernachlässigenden Varianten der ersten Zeile gibt es in dieser Strophe vor allem alternative Versionen zur zweiten Zeile. Inhaltlich verursachen diese Versionen aber keine grosse Abweichung. In der Metrik und im Wortschmuck verursachen diese Lesarten jedoch Schwierigkeiten, da sie die zweite Zeile stark verkürzen und mit dem Fehlen des Wortes *vara* die Alliteration unterbrechen. BKS nennt die Variante, an Stelle von *vara bha-radi* (Kn.: «eilig») zu lesen. Diese Variante kommt in keiner der vorliegenden Textversionen vor. Vijaya Rao liest diese Strophe als 2. *caraṇa*.

#### Metrik:

Das metrische Muster der vorangegangenen Strophen setzt sich hier unverändert fort.

1	2	3	4	1	2	3	4
	sara	si ja	nā			bha	śrī
	puraṁ	da ra	vi	ṭha	la	na	
	niru	ta ne	ne	yu	vaṁ	te	
	vara	da ya	mā		ḍo		

#### Klangfiguren:

Die Alliteration in dieser Strophe lautet auf den Konsonanten *ra* mit kurzem Vokal und findet sich immer in der zweiten Silbe im zweiten Schlag aller Takte. Mit der Variante von *nirata* statt *niruta*, wäre die Alliteration noch perfekter. Der Konsonanten-Stil in dieser Strophe ist süß (*upanāgarikā*).

<sup>39</sup> Charumathi Ramachandran & Subhashri Ramachandran lesen an Stelle von saṛasijanābha **paramapuru-ṣa**.

<sup>40</sup> Anuradha Sriram, Binni Krishnakumar: ~viṭhala; Vijaya Rao: ~viṭhalanē

<sup>41</sup> PGR, Anuradha Sriram, Binni Krishnakumar, M. G. Sreekumar, K. J. Yesudas, Rajagopal: nirata (Kn.: «interessiert, erfreut»)

<sup>42</sup> Vijaya Rao: ~vaṁtē; Binni Krishnakumar: neneyavarṁte [!]; M. G. Sreekumar liest neneyuṁ **onde** [!].

<sup>43</sup> SKR, PGR, AVN, GRS, TJS, Vijaya Rao, Bellur Sisters, Charumathi Ramachandran & Subhashri Ramachandran, K. J. Yesudas lesen ohne vara; KP liest an Stelle von vara **nī** (Kn.: «Du»).

<sup>44</sup> PGR, KP, GRS & Vijaya Rao: ~māḍō; AVN liest ohne daya, nur māḍō; M. G. Sreekumar: **deyamāḍo** [!].

### Texterklärungen:

*niruta nene-yuvamte vara daya-māḍo* Diese Aussage geht zurück auf eine purāṇische Episode, welche uns das *Gaṇeśapurāṇa* näherbringt. Darin wird beschrieben, wie der Weise Vyāsa beginnen will, die 18 *Mahāpurāṇa* niederzuschreiben, es aber unterlässt, zu Beginn Gaṇeśa anzurufen und zu loben. Als Folge davon leidet er an einer kompletten Erinnerungslücke und kann sich nicht einmal mehr an seine Absicht erinnern. Als er Brahmā im *satyaloka* trifft, macht dieser ihn darauf aufmerksam, dass seine Vernachlässigung von Gaṇeśa Grund für seine Vergesslichkeit sei.

smaṇam vā gaṇeśasya prārambhe nyasya vā  
tathā |

na kṛtaṁ ca tvayā vyāsa tena bhrāntis tavānagha ||  
ārambhe sarvakārāṇāṁ praveśe vāpi nirgame |  
śraute smārte laukike yo'smṛto vighnaṁ karoti  
ca ||<sup>45</sup>

«Vyāsa, so hast du Gaṇeśa weder erinnert noch an den Anfang [deiner Unternehmung] angestellt. Sündenloser, es ist wegen deiner Ignoranz, dass du es nicht gemacht hast. [Er ist] am Anfang aller Taten oder auch beim Eintritt oder Aufbruch [zu oder von einem Ort], ob es heilige, traditionelle oder weltliche [Taten] sind. Der welcher [dies] vergisst, für jenen macht er (Gaṇeśa) ein Hindernis.»

---

<sup>45</sup> GṇP I.11.25 & 26

## Choreographie:

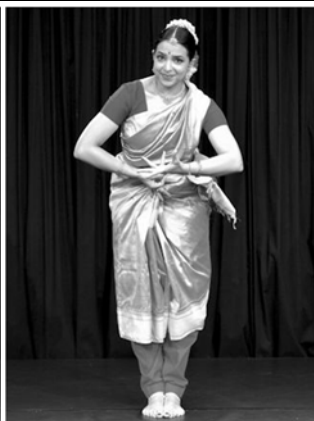


saṛasijanābha  
denjenigen mit dem Lotus-Nabel

Haltung: zuerst stehend, dann in Hocke, linkes Bein seitlich gestreckt

Gestik: beide Hände in *sarpaśīrṣa*, dann rechte Hand in *sarpaśīrṣa* über dem Kopf, linker Arm ist in *dhola*

Mimik: zuerst erzählend, dann meditativ mit geschlossenen Augen



saṛasijanābha  
denjenigen mit dem Lotus-Nabel

Haltung: stehend, beide Füße zusammen

Gestik: beide Hände in *alapadma*, dann rechte Hand in *ham-sāsyā*, rechte Hand berührt zuerst Rückseite der Linken Hand und geht dann zum Bauchnabel

Mimik: erzählend








śrīpuraṁdaraviṭhalana  
den Śrī Purandara Viṭhala

Haltung: rechtes Bein in Halb-Hocke linkes Bein zur Seite gestreckt, stehend, beide Füße zusammen

Gestik: eine Hand in *alapadma*, Arm seitlich diagonal angehoben, andere Hand in *sūcī* vor der Brust, dann rechte Hand in umgekehrter *patāka*, linke Hand in *ardhacandra* in der Hüfte eingestützt

Mimik: neutral lächeln

			<p>Haltung: stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: beide Hände in <i>hamsasya</i> mit vertikaler Handbewegung vor dem Körper und gestreckten Armen, dann gleiche Hände an beide Schläfen halten</p> <p>Mimik: erzählend, leicht fordernd</p>
		<p>Haltung: stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: beide Hände in <i>caturā</i> auf Bauchhöhe, dann beide Hände in <i>sarpaśīrṣa</i> über dem Kopf mit gestreckten Armen</p> <p>Mimik: bittend</p>	

niruta noneyuvarñte  
*immer wir uns erinnern*

vara dayamāḍo  
*erfülle bitte den Wunsch*

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

Die vorliegende Komposition ist stilistisch einer *stuti* oder einem *stotra* sehr ähnlich. Dies ist eine übliche Art des *dēvar-nāma* und eine typische Art von Kompositionen verschiedenster Autoren in der karnatischen Musik. Der Anteil an Kannada-Vokabular ist hier sehr gering. *Gajavadana bēḍuve* ist eines der wenigen Stücke, welches sowohl ein *pallavi* wie auch ein *anupallavi* enthält, wobei zu vermuten ist, dass diese Unterteilung eine spätere Entwicklung ist. Dies wird vor allem beim Wortschmuck klar, bei welchem sowohl *pallavi* wie auch *anupallavi* einem gemeinsamen Alliterationsmuster folgen. Dem Refrain folgen drei *caraṇa*. Die Komposition, wie sie heute überliefert ist, entspricht somit strukturell der traditionellen Form einer karnatischen *kīrtane*. Das Stück weist einige unterschiedliche Lesarten auf. Vor allem in der zweiten Strophe ergibt sich aus diesen Alternativen eine vollständige Zweitversion des gesamten *caraṇa*. Inhaltlich verändern die Lesarten jedoch kaum etwas. Die Textvarianten sind bei der Auszählung der Moren auffällig, da sie deutlich versuchen, die Morenzahl jeder Zeile auf 16 zu vereinheitlichen, was mit dem musikalischen Rhythmuszyklus von acht Schlägen und den regelmässigen Sanskrit-Komposita zusammenhängen könnte. Die musikalische Metrik weist ebenfalls eine grosse Regelmässigkeit im Flow auf. Die Alliteration im Stück benutzt die Konsonanten *ja*, *pa*, *ma*, *da/dha*, und *ra*. Es fällt jedoch auf, dass die Alliteration erst mit der Darstellung in der musischen Metrik in ihrem ganzen Ausmass sichtbar wird. Reime sind kaum vorhanden. Der Konsonanten-Stil im Stück ist ausgeglichen, da sowohl starke wie auch süsse und zarte Texteinheiten vorkommen. Der Konsonanten-Stil deckt sich in allen Abschnitten mit der im Inhalt vermittelten Äusserung. So dominieren im *pallavi* die Merkmale eines zarten Konsonanten-Stils (*komalā*), was auch mit der bittstellenden Haltung des Dichters übereinstimmt. Im ersten *caraṇa*, wo Gaṇeśas ikonographische Erscheinung beschrieben wird, ist der Konsonanten-Stil stark (*paruṣā*). Die übrigen Teile des Liedes drehen sich inhaltlich hauptsächlich um die Herrlichkeit und Güte von Gaṇeśa und sind daher in einem süssen Konsonanten-Stil (*upanāgarikā*) gedichtet. Das gesamte Stück besitzt einen *prasāda-guṇa*, also die Eigenschaft, seinen Inhalt klar und sofort verständlich darzulegen. Die Komposition *gajavadana bēḍuve* enthält hauptsächlich den *bhakti-śṛṅgāra-rasa*, welcher nur an vereinzelt Stellen sichtbar wird. Die Komposition insgesamt lässt sich stimmungstechnisch daher nicht tiefer analysieren.



#### 4.1.1.2. *Śrīgaṇanātha*

##### **Material**

##### Hauptvorlage:

- Vijaya Rao (1988)

##### Schriftliche Textgrundlagen:

keine

##### Musikalische Textgrundlagen:

- M. Balamuralikrishna (1964)
- R. Vedavalli (1990)
- Vidya Subramanian (2006)

##### Choreographie: Pathagudi S. Ramaswamy

*Śrīgaṇanātha* ist ein Lehrstück und wurde der Legende nach zusammen mit anderen sogenannten *pillāri-gītē* von Purandara komponiert, um den Schülern in südindischer Musik ein System zur Lehre unterschiedlicher *rāga* zu bieten. Das Stück ist der hinduistischen Tradition entsprechend, da es das erste Lied in der Reihe dieser *pillāri-gītē* ist, an Gott Gaṇeśa gerichtet. Es bildet das erste Stück zu jenem Teil in der karnatischen Musikausbildung, in welchem der Schüler erstmals einen *janya-rāga* kennenlernt und erstmals zu den bereits bekannten Solfa-Noten, welche die Melodie des Stückes bilden, einen begleitenden Text lernt. Die Choreographie dieses Stückes ist von Pathagudi S. Ramaswamy. Sie ist eingebettet in einen Tanz namens «Gaṇeśa Vandanam», wird kombiniert mit verschiedenen Schrittkombinationen und gehört aufgrund seiner Thematik zu den Eröffnungstänzen.

## Rāga: Malaharī

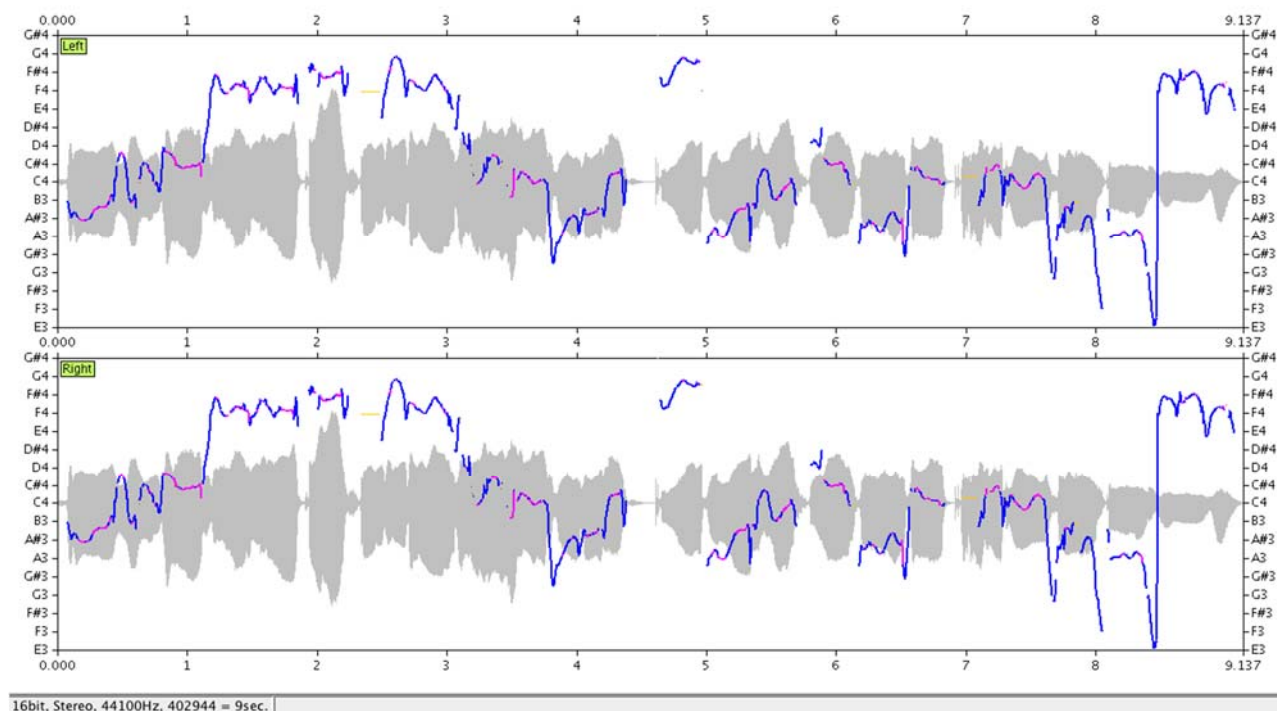


Abb. 108: Darstellung der ersten 9 Sekunden des Lieds śrīgaṇanātha im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *khaṇḍa* 1 (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt im Pitch-Analyzer. Der *rāga* und die Melodie zu diesem Stück ist aus der Tradition gegeben. Es ist das einzige Stück in dieser Arbeit, welches mit Noten überliefert wird, einer fixierten Melodie folgt und daher auch nicht verändert werden kann. Da es ein Lehrstück ist, ist die Melodie relativ einfach strukturiert. *Malaharī* ist ein *auḍava-rāga*, d.h. die Intervalle zwischen den einzelnen Noten sind relativ gross, was an den wiederkehrenden langen Linien in der Grafik sichtbar wird.<sup>46</sup> Die Verzierungen (*gamaka*) auf der dominanten Note (*aṁśa-svara*) *śuddha-dhaivata* sind in den Sekunden 3-4, 5 und 7 gut sichtbar. Das *khaṇḍa* teilt sich in zwei gleichmässige Phrasen auf, wovon die erste eher in der höheren Tonlage und die zweite eher in der mittleren Tonlage verläuft.

## Tāla: Rūpaka

	<i>druta</i>	<i>laghu</i>
<i>aṅga</i>	0	1
<i>akṣara</i>	2	4

<sup>46</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

## Khaṇḍa 1

śrīgaṇanātha sindūra-varṇa |  
karuṇāsāgara karivadana ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Herrlicher Anführer von Śivas Gefolgschaft, Rotfarbener!  
Ozean des Mitgefühls, Elefantengesichtiger<sup>47</sup>!*

### Textvarianten:

Eine Textstelle in diesem *khaṇḍa* ist nicht eindeutig, da ebenso die Variante *sindhura-varṇa* (aus dem Stande der Elefanten) als auch die Variante *sindūra-varṇa* (der Rotfarbene) möglich sind.<sup>48</sup> Die Aussprache ist durch die ausgedehnte Singweise beim Vokal nicht klar. Da inhaltlich und aufgrund der Ähnlichkeit ihres Wortlautes beide Überlieferungen Sinn machen, bleibt die Existenz dieser zwei Varianten selbst bei klassischen indischen Musikern oft unbekannt.

### Metrik:

Der Rhythmuszyklus dieses Stücks teilt sich auf sechs Schläge auf (*caturaśra-jāti rūpakatāla*), in welchen der Text relativ regelmässig verteilt ist.

1	2	3	4	5	6
śrī		ga	ṇa	nā	tha
sin	dū	ra		var	ṇa
ka	ru	ṇā	sā	ga	ra
ka	ri	va	da	na	

### Klangfiguren:

Die Alliteration findet in der jeweils ersten Silbe jedes Kompositums statt. In der ersten Zeile ist sie etwas schwach, aber dennoch ersichtlich, und lautet auf *śa* bzw. *sa*. In der zweiten Zeile lautet sie auf *ka-ra*. Diese Alliteration kann auch als Anfangs- oder Binnenkehrreim

<sup>47</sup> Zur Erklärung des Elefantenkopfs s. o. im Lied *gajavadana*.

<sup>48</sup> Das Attribut der Rotfarbigkeit Gaṇeśas ist auf eine mythologische Episode zurückzuführen, welche im *Gaṇeśapurāṇa* ausführlich beschrieben wird. Darin tötet Gaṇeśa den Sohn Brahmās namens Sindura, welcher durch einen erfüllten Wunsch zu einem herrschsüchtigen Dämon wurde. Seine Vernichtung bewirkt, dass Gaṇeśa mit der roten Farbe dieses Dämons eingefärbt wird.

mamardaṁ sinduraṁ taṁ sa karābhyāṁ balavattaram |  
tatas tad-asrjāṁgāni vililimpāruṇenesajāḥ ||  
tataḥ sindūra-vadana-sindūra-priya eva ca |  
abhavaj jagatī-khyāto bhakta-kāma-prapūrakāḥ || GṇP II.137.22 & 23

«Er erdrückte diesen sehr starken Sindura mit seinen Händen. Deshalb bestrich er dann mit dessen rötlichem Blut seine Glieder, gleichend der Morgenröte. Von da wird er in der Welt der Rot-gesichtige und auch der Rot-liebende genannt und ist der Erfüller der Wünsche seiner Anhänger.»

betrachtet werden. Der Endreim, der sich im ganzen Stück wiederfindet, ist im ersten *khaṇḍa* kaum erkennbar. Die Konsonanten *na* bzw. *ṇa* und *ra* wiederholen sich in der gesamten Strophe immer wieder. Der Konsonanten-Stil ist eher sanft (*upanāgarikā*), da keine Konsonantenverdoppelung und kaum Zischlaute vorkommen.

Sinnschmuckmittel:

*karuṇā-sāgara* Diese Beschreibung Gaṇeśas ist ein *rūpaka*.

Die restlichen Epitheta sind Attributs-Beschreibungen und fallen unter die *parikara-alaṃkāra*.

Choreographie:









śrīgaṇanātha  
*Herrlicher Anführer  
von Śivas  
Gefolgschaft*

Haltung: stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: beide Hände in *kapita*, Arme parallel nach vorne gestreckt  
Mimik: neutral lächelnd



sindhūra-  
*Rot-*

Haltung: zuerst stehend, beide Füßen zusammen, dann in Hocke  
Gestik: beide Hände in *caturā* auf Bauchhöhe, Handflächen gegen oben, Hände gehen auseinander, dann beide Hände in *tripatāka* auf Bauchhöhe, Hände zittern und wechseln abwechselnd die Position übereinander bis sie über Kopfhöhe sind  
Mimik: zuerst neutral lächelnd, dann staunend, ängstlich, respektvoll

			<p>Haltung: stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: beide Hände in <i>ardhacandra</i>, Arme über den Kopf gestreckt, Hände entlang dem Körper nach unten führen</p> <p>Mimik: neutral lächelnd</p>
 <p data-bbox="223 1086 406 1176"> <i>karuṇā</i> des Mitleids         </p>	<p>Haltung: stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: beide Hände in <i>caturā</i>, Hände vor der Brust, langsam nach vorne schieben</p> <p>Mimik: mitfühlend</p>		
	 <p data-bbox="422 1601 526 1691"> <i>sāgara</i> <i>Ozean</i> </p>	<p>Haltung: stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: beide Hände in <i>hamsāsya</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, Hände in Wellenbewegungen langsam auseinanderbringen</p> <p>Mimik: neutral lächelnd</p>	



karivadana  
*Elefantengesicht*

Haltung: Halb-Hocke, ein Fuss angewinkelt  
 Gestik: rechte Hand in *alapadma* rund ums Gesicht führen, linke Hand in *simhāmukha*, Arme seitlich gestreckt  
 Mimik: neutral lächelnd

## ***Antari***

laṁbōdara lakumīkara |  
aṁbāsuta amaravinuta ||an||

### Literarische Übersetzung:

*Hängebauch, Gewährer von Glück und Reichtum!  
Sohn der Ambā, von den Göttern Gepriesener!*

### Metrik:

Die musikalische Metrik ist regelmässig, ohne Auffälligkeiten.

1	2	3	4	5	6
laṁ		bō		da	ra
la	ku	mī	ka	ra	
aṁ		bā		su	ta
a	ma	ra	vi	nu	ta

### Klangfiguren:

Die Alliteration findet hier in der jeweils ersten Silbe jedes Taktes statt. In den ersten zwei Takten lautet sie auf *la*, in der zweiten Zeile lautet sie auf *am*. Der Endreim, oder Binnenreim, der sich im ganzen Stück wiederfindet, begrenzt sich auf die letzte Silbe jedes Kompositums einschliesslich des vorangehenden Vokals (*-ara* bzw. *-uta*). Der Konsonanten-Stil ist sanft (*upanāgarikā*), da keine Konsonantenverdoppelung und keine Zischlaute vorkommen.




### Sinnschmuckmittel:

Zur Beschreibung Gaṇeśas werden Epitheta und Attribute verwendet, welche unter *parika-ra-alamkāra* fallen.

### Worterklärungen:

*ambā-suta* S. o. beim Lied *gajavadana* zur Erklärung von *gaurī-tanaya*.

## Choreographie:

 <p style="text-align: center;">lambōdara <i>Hängebauch</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Fuss angewinkelt          Gestik: Rechte Hand in <i>tripatāka</i> am rechten Ohr auf und zu drehen, linke Hand in <i>mukula</i>, Hand abwechselungsweise zum Bauchnabel ziehen und mit Fingerspitzen gegen oben ausstrecken          Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p style="text-align: center;">lakumīkara <i>Gewährer von Glück und Reichtum</i></p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen          Gestik: Gaṇeśa-Pose          Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p style="text-align: center;">ambāsuta <i>Sohn der Ambā</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke          Gestik: Beide Hände in <i>sūcī</i>, Hände weit auseinander vor der Brust, danach rechte Hand in <i>alapadma</i> und linke Hand in <i>patāka</i>, beide Hände wechseln in <i>harṣa-pakṣa</i>, linke Hand mit dem Handrücken gegen unten          Mimik: Neutral lächelnd</p>





amara  
von den  
Unsterblichen

Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt  
Gestik: Beide Hände in *tripatāka* neben linkem Ohr auf linker Schulter  
Mimik: Neutral lächelnd



vinuta  
Bejubelter



Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände in *muṣṭi* vor dem Mund, wechseln in *candrakalā* und vom Mund wegführen  
Mimik: Neutral lächelnd

## ***Khaṇḍa 2***

siddhacāraṇagaṇasevita |  
siddhivināyaka tē namō namō ||2||

### Literarische Übersetzung:

*Von den Vollendeten, den Sängern und von der Gefolgschaft Śivas Verehrter!  
Führer zur Vollkommenheit, Verehrung, Verehrung sei Dir!*

### Metrik:

Die musikalische Metrik ist regelmässig, ohne Auffälligkeiten.

1	2	3	4	5	6
si	ddha	cā		ra	ṇa
ga	ṇa	se		vi	ta
si	ddhi	vi	nā	ya	ka
tē		na	mō	na	mō

### Klangfiguren:

Die Alliteration findet hier zu Beginn jeder Zeile statt und ist in diesem *khaṇḍa* so ausgeprägt, dass man eigentlich von einem Anfangsreim sprechen muss (*siddha*- bzw. *siddhi*-). Der Endreim ist in dieser Strophe ein gekreuzter Reim. Die erste Zeile reimt sich mit der ersten Zeile des folgenden *khaṇḍa* (-*ita*) und die zweite Zeile reimt sich auf die entsprechend zweite Zeile des dritten *khaṇḍa*s, was ein sogenannter Endkehrreim (*tē namō namō*) ist. Der Konsonanten-Stil (*vṛtti*) ist etwas grober (*paruṣā*), da anfangs jeder Zeile eine Konsonantenverdoppelung vorkommt.




### Sinnschmuckmittel:

Zur Beschreibung Gaṇeśas werden Epitheta und Attribute verwendet, welche unter *parikara-alaṃkāra* fallen.

### Worterklärungen:

*siddhi-vināyaka* S. o. beim Lied *gajavadana* bei der Erklärung zu *parama-pavitra*.

## Choreographie:

 <p style="text-align: center;">siddhacāraṇa von den Siddhas, Cāraṇas</p>	<p>Haltung: Zuerst stehend, beide Füße zusammen, danach Halb-Hocke, ein Bein angehoben</p> <p>Gestik: Rechte Hand in aufrechter <i>hamsāsya</i>, Handfläche nach vorne, linke Hand eingestützt, danach beide Hände in <i>hamsāsya</i>, rechte Hand über dem Kopf, Handrücken gegen unten, linke Hand vor dem Bauch</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd, Augen geschlossen, meditativ</p>
 <p style="text-align: center;">gaṇa von der Gefolgschaft Śivas</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>hamsapakṣa</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, danach Hände langsam nach aussen</p> <p>Mimi: Neutral lächelnd</p>
 <p style="text-align: center;">sevita verehrt</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand abwechselungsweise gestreckter und gebogener Arm in <i>kaṭakāmukha</i> und <i>alapadma</i>, linke Hand in <i>patāka</i> vor dem Bauch</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>

 <p>siddhivināyaka <i>Führer zur Vollendung</i></p>	<p>Haltung: Zuerste Halb-Hocke, ein Bein angehoben, dann stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāsya</i>, Arme diagonal nach aussen gestreckt, dann Gaṇeśa-Pose</p> <p>Mimik: Augen geschlossen, meditativ, neutral lächelnd</p>
 <p>tēnamōnamō <i>Verehrung sei Dir, Verehrung</i></p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>añjali</i> über dem Kopf</p> <p>Mimi: Augen geschlossen, neutral lächelnd</p>

### ***Khaṇḍa 3***

sakalavidya ādipūjita |  
sarvottama tē namō namō ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Zu Beginn jeder Wissenschaft Verehrter!*

*Höchster von allen, Verehrung, Verehrung sei Dir!*

#### Metrik:

Dieser *khaṇḍa* ist sowohl silbenmetrisch als auch in der musikalischen Metrik regelmässig.

1	2	3	4	5	6
sa	ka	la	vi	dya	
ā	di	pū		ji	ta
sar		vo		tta	ma
tē		na	mō	na	mō

#### Klangfiguren:




Die Alliteration findet zu Beginn der ersten und dritten Zeile statt und lautet einheitlich auf *sa*. Der Endreim ist in dieser Strophe ein gekreuzter Reim. Die erste Zeile reimt sich mit der ersten Zeile des vorangegangenen *khaṇḍa* (-*ita*) und die zweite Zeile reimt sich auf die entsprechend zweite Zeile des zweiten *khaṇḍas*, was ein sogenannter Endkehrreim (*tē namō namō*) ist. Der Konsonanten-Stil ist etwas grober (*paruṣā*), da sowohl eine Konsonantenverdoppelung als auch eine weitere Konsonantenverbindung vorkommt.






#### Sinnschmuckmittel:

*sarvottama* Diese Beschreibung von Gaṇeśa (2. Zeile) ist ein *udātta*, da es seine Vorzüglichkeit bzw. seine Grösse schildert.

Die restlichen Beschreibungen Gaṇeśas sind Epitheta und Attribute, welche unter *parikara-alamkāra* fallen.

## Choreographie:

 <p>sakala bei jeder</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Hände seitlich, dann mit Handfläche nach oben drehen  Mimik: Erstaunt, bewundernd</p>
 <p>vidya Wissenschaft</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, Oberkörper leicht zur Seite gedreht  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Handflächen aufeinander, dann auseinander nehmen  Mimik: Aufmerksam, neutral lächelnd</p>
 <p>ādipūjita zu Beginn Verehrter</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Rechte Hand in aufrechter <i>sūcī</i>, linke Hand eingestützt, dann rechte Hand abwechselungsweise gestreckter und gebogener Arm in <i>kaṭa-kāmukha</i> und <i>ala-padma</i>, linke Hand in <i>patāka</i> vor dem Bauch  Mimik: Neutral lächelnd</p>

			<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel ausgestreckt, Handflächen gegen oben, danach rechte Hand in <i>śikhara</i> nach vorne setzen, linke Hand in <i>dhola</i></p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>añjali</i> über dem Kopf</p> <p>Mimi: Augen geschlossen, neutral lächelnd</p>	

sarvottama  
*Höchster von allen*

tēnamōnamō  
*Verehrung sei Dir, Verehrung*

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

Das vorliegende Stück ist eine typische Lobpreisung und erinnert in ihrem Aufbau an eine *stuti*. Das gesamte Lied besteht praktisch ausschliesslich aus Sanskrit-Komposita, die nur stellenweise einen kanaresischen Einschub erfahren. Purandaradāsa war der erste, der diese Liedform, die sich nicht mit der Struktur von *pada* oder *kṛti* deckt, in seinen Kompositionen verwendete.<sup>49</sup> Es ist möglich, und heute häufig Praxis, die Struktur der *pillāri-gītē* als eine «Mini-*kṛti*» oder gar als *kṛti*-Prototypen zu betrachten. In diesem Fall würde im vorliegenden Stück das Textstück *lambōdara* den *pallavi* bzw. *anupallavi* und die drei restlichen Abschnitte die *caraṇa* formen. Tatsächlich sind die *gīte*-Kompositionen Purandaradāsas jedoch sogenannte *udgrāha-khaṇḍa*-Lieder<sup>50</sup>, welche in drei *khaṇḍa* und einen *antari* eingeteilt werden. Letzterer wird jeweils zwischen den strophenartigen *khaṇḍa* gesungen. Dies erklärt auch den Umstand, warum mit der *khaṇḍa*-Strophe und nicht mit dem Refrain-artig wiederholten *antari* begonnen wird, woraus sich wiederum erklärt, warum das Stück *śrīgaṇanātha* heisst und nicht *lambōdara*. Da es sich bei *śrīgaṇanātha* um ein Lehrstück aus der karnatischen Musikausbildung handelt, sind keine Textvarianten vorhanden.<sup>51</sup> Alle vorliegenden Textgrundlagen führen den gleichen Text auf. In diesem Stück sind *khaṇḍa* 1 und *antari* in der Anzahl ihrer Moren regelmässig. Beide weisen eine Gesamtanzahl von zwölf Moren auf, was sich auch mit der musikalischen Metrik von sechs Schlägen deckt. Das ganze Stück besitzt ein *prasāda-guṇa*, also die Eigenschaft, den Inhalt klar auszudrücken, so dass er sofort verstanden werden kann. Aufgrund des rein lobpreisenden Charakters dieses Stücks, kann die Stimmung nicht tiefer analysiert werden.

---

<sup>49</sup> S. SATHYANARAYANA (2006:443).

<sup>50</sup> S. SATHYANARAYANA (2006:450f.).

<sup>51</sup> Mit Ausnahme der Variante, die in *khaṇḍa* 1 genannt wird.



#### 4.1.2. Lakṣmī

Die Verehrung weiblicher Gottheiten in Vijayanagara ist belegt und hat eine lange Tradition.<sup>52</sup> Der lokal älteste Kult für eine weibliche Gottheit ist die Verehrung der Pampā, einer ursprünglichen Flussgottheit<sup>53</sup>, die im Laufe der Zeit zur Weggefährtin von Virūpākṣa gemacht wurde.<sup>54</sup> Nach FRITZ, MICHELL und NAGARAJA RAO (1984) ist es der Kult dieser regionalen Göttin, die die Gründung des Vijayanagara-Reichs an diesem geografischen Ort veranlasst hat.<sup>55</sup> Der Name Pampā ist im modernen Namen des Ortes «Hampi» erhalten geblieben, das *p* wurde jedoch durch den Wechsel von Alt- nach Neu-Kanaresisch zu einem *h*.<sup>56</sup>

Ein weiterer dominanter regionaler Devī-Kult ist die Lakṣmī-Verehrung. Mit der Ausbreitung des Viṣṇuismus wurde die Verehrung von Lakṣmī als Gemahlin von Viṣṇu sehr populär und in entsprechenden *sampradāya*, wie der *mādhva*-Schule, ein fest verankerter Brauch. Regionale Kulte, die sich dem Viṣṇuismus angliederten, adaptierten diesen Brauch. So wird z.B. im Viṭhala-Kult nicht Rādhā und nur selten Rukminī, sondern hauptsächlich Lakṣmī als Gemahlin des Idols abgebildet.<sup>57</sup>

Die in dieser Gruppe vorgestellten Lieder *āriḡe vadhuvāde* und *bhāgyada lakṣmī bārammā* veranschaulichen diese enge Verbindung mit Viṣṇus *avatāra* und den verschiedenen Formen Kṛṣṇas deutlich und zeigen, welch fester Bestandteil die Lakṣmī-Verehrung im südindischen Viṣṇuismus zur Zeit Purandaras war.

---

<sup>52</sup> So bestätigen DALLAPICCOLA & VERGHESE (1998:63), dass Funde von Lakṣmī-Reliefs aus der frühen Zeit des Vijayanagara-Reichs bis in die Zeit seines Untergangs ihre Popularität und Wichtigkeit in der Region belegen.

<sup>53</sup> Pampā ist der alte Name des Tuṅgabhadra-Flusses, der durch die Stadt Vijayanagara fließt. Er wird angeblich unter diesem Namen im Rāmāyaṇa erwähnt. Der Nachweis dafür konnte nicht ermittelt werden.

<sup>54</sup> S. o. unter «Historischer Hintergrund der Liedtexte».

<sup>55</sup> S. FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:150f.).

<sup>56</sup> S. FRITZ & MICHELL (1991:49); Ursprünglich hiess der Ort Pampākṣētra oder Pampāpura, s. KITTEL (2006:941), ehe er zu Hampē bzw. dem modernen Hampi wurde.

<sup>57</sup> Vgl. VERGHESE (1995:57, 61 & 64).

#### 4.1.2.1. *Bhāgyada lakṣmī bārammā*

##### **Material**

###### Hauptvorlage:

BKS Band 1, S. 53 – 54, *śabdhārtha* S. 134 – 135

###### Schriftliche Textgrundlagen:

PGR S. 419 – 420

SKR Band 2, S. 181, *śabdhārtha* S. 182

AVN S. 327

BS S. 148 – 149

VNP Band 2, S. 62, mit Übersetzung (S. 21) und Notation

KP S. 11

SSK S. 52 – 53

GRS S. 9 – 10

TJS S. 29 – 30

###### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (1965)

###### Musikalische Textgrundlagen:

- Jayanthi Devi (2007 [1973])
- Aruna Sairam (1996)
- Vidyabhushana (2001)
- Bellur Sisters (2001)
- R. Vedavalli (2002)
- H. Nagaraja Rao (2003)
- M. S. Subbulakshmi (2004)
- K. S. Chitra (2005)
- M. S. Sheela (2006)
- Srirangam Gopalaratnam (2006)
- Rudrapatanam Brothers (2010)
- O. S. Arun (2010)
- Bhimsen Joshi (2011)
- Binni Krishnakumar (2012)
- Charumathi Ramachandran (2012)
- Mambalam Sisters (2014)

###### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

Diese Komposition ruft die Göttin Lakṣmī an und bittet sie, herzukommen und die Anwesenden zu segnen. Dieses *pada* hat, obschon es in *rāga* und *tāla* der klassischen karnatischen Musik gesetzt ist, noch viel seines prä-karnatischen Sprachrhythmus' bewahrt. Es ist ein überaus bekanntes und im südindischen Raum weit verbreitetes Stück. Das Stück ist als *padam* choreographiert.

## Rāga: Madhyamāvatī

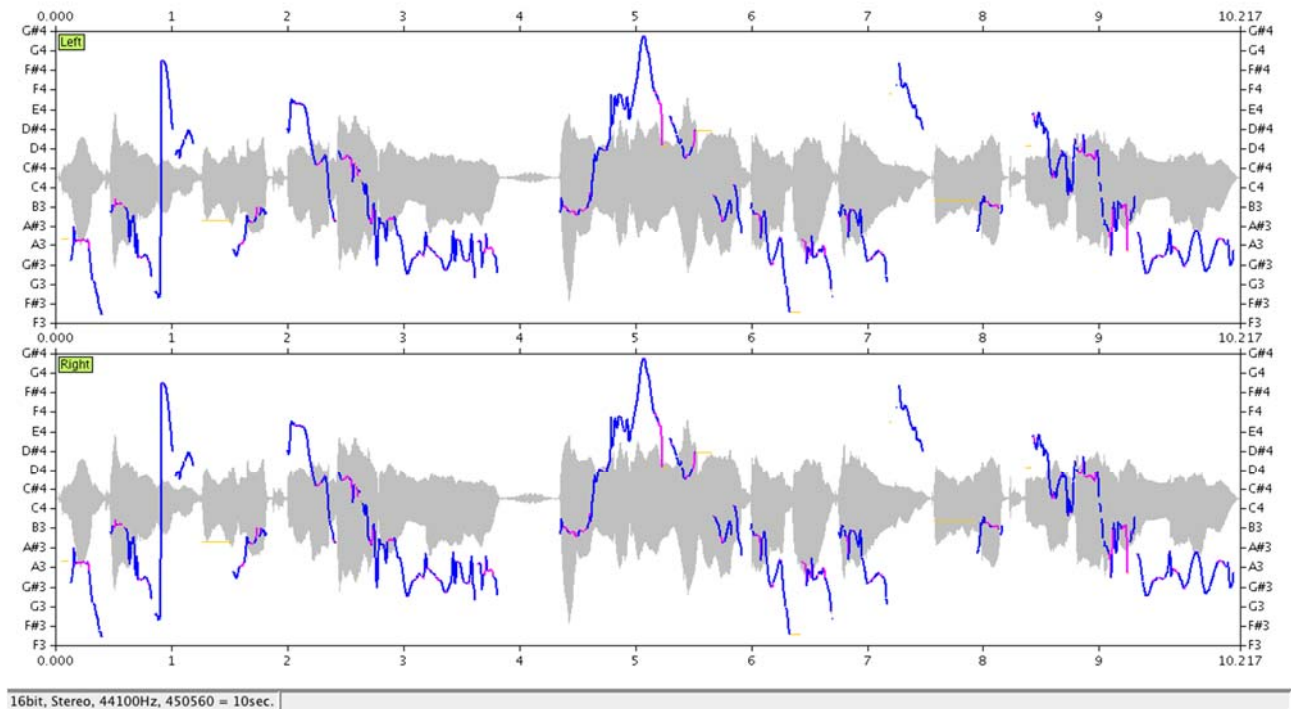


Abb. 109: Darstellung der ersten 10 Sekunden des Lieds *bhāgyada lakṣmī bārammā* im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt mit Pitch-Analyzer. *Rāga Madhyamāvatī* hat grössere Intervalle zwischen den einzelnen Noten, da der *rāga* nur aus fünf unterschiedlichen Noten besteht (*auḍava-rāga*), was an den treppenartigen Melodieverläufen sichtbar wird (Sek. 2-4, Sek. 5-7 und Sek. 8,5-10). Die Melodie teilt sich auf in zwei Phrasen (Sek. 0-4 und Sek. 4,5-7), die erste Phrase wiederholt sich ab Sekunde 7.<sup>58</sup> Die in diesem *rāga* dominanten Noten *catuḥśruti-rṣabha* und *śuddha-madhyama* und ihre Verzierungen (*gamaka*) sind gut im Melodieverlauf sichtbar (Sek. 3-4, Sek. 6,5-7,5 und Sek. 8,5-10).<sup>59</sup>

## Tāla: Ādi

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		O	O
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>58</sup> Zu dieser Wiederholung s. u.

<sup>59</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

## ***Pallavi***

bhāgyada<sup>60</sup> lakṣmī<sup>61</sup> bārammā<sup>62</sup> nammammā<sup>63</sup> nī<sup>64</sup> sau- |  
bhāgyada lakṣmī bārammā<sup>65</sup> ||pa||

### Literarische Übersetzung:

*Göttin des Glücks, komm Mutter!*

*Du, unsere Mutter,*

*Göttin des übergrossen Glücks, komm Mutter!*

### Textvarianten:

BKS nennt für die zweite Zeile eine Textvariante, welche *nī enna manege* statt *nī saubhāgyada* liest. In diesem Fall wäre das *pallavi* zu übersetzen mit «Du, unsere Mutter, komm in mein Haus!». In dieser Version kommt die doppelte Auslegung von *bhāgya* bzw. *saubhāgya* nicht vor.<sup>66</sup> Diese Variante kommt in keiner der konsultierten Textvarianten vor. Die Verkürzung resp. Verlängerung der auslautenden Vokale können allgemein als Folge der Singweise betrachtet werden, und sind daher nicht als effektive Textvarianten anzusehen.

### Metrik:

Das *pallavi* funktioniert nach dem da-Capo-Prinzip, d.h. das *pallavi* hat syntaktisch gesehen kein Ende, da das letzte Wort im Vers gleichzeitig wieder das Anfangswort desselben Verses bildet. Unter Berücksichtigung dieser Endlos-Schleufe ist das gesamte *pallavi* in einem *anuṣṭubh*-Metrum komponiert mit derselben Moren-Zahl<sup>67</sup> pro Verseinheit. Es gibt auch Textvarianten, die *lakṣmī* und *nī* mit verkürztem Endvokal lesen, was dazu führt, dass die Zeilen in einem *śloka*-Metrum stehen. Dieses Metrum wird im Rhythmuszyklus der karnatischen Musik übernommen. In der karnatischen Musik wird dieses Lied in einem 8er-Zyklus (*ādi-tāla*) gesungen. Der dritte Schlag in jedem Takt ist leer, bzw. die vorangehende Silbe wird bis zum vierten Schlag ausgehalten.

1	2	3	4	5	6	7	8
bhā	gya		da	lakṣ	mī	bā	ram
mā			nam	mam	mā	nī	sau

### Klangfiguren:

Die reguläre Alliteration ist in diesem *pallavi* nicht die primäre Klangfigur, tritt aber im jeweils sechsten Schlag jedes Taktes auf und lautet auf den Konsonanten *ma*. Viel prominenter ist

<sup>60</sup> GRS: bhāgyadā

<sup>61</sup> SKR, AVN, GRS, TJS & Vijaya Rao: lakṣmī

<sup>62</sup> PGR, SKR, AVN, VNP, KP, SSK, GRS: ~amma

<sup>63</sup> PGR, SKR, AVN, VNP, KP, SSK, GRS, TJS: ~amma

<sup>64</sup> Vijaya Rao: nī

<sup>65</sup> PGR, SKR, AVN, VNP, KP, SSK, TJS: ~amma

<sup>66</sup> S. u.

<sup>67</sup> Bei einem verlängerten Endvokal in der zweiten Zeile.

die doppelte Verwendung der Begriffe *bhāgyada* und *ammā*, was unter eine Art der Alliteration namens *lāṭānuprāsa* (Wortwiederholung) fällt und als ein Anfangskehrreim bzw. Binnenkehrreim betrachtet werden kann. Der Konsonanten-Stil ist stark (*paruṣā*), da einige Konsonantenverdoppelungen, -verbindungen und Zischlaute vorkommen.

#### Texterklärungen:

*ammā*: Lakṣmī in der Form einer Fruchtbarkeitsgöttin, die den materiellen Fortbestand sichert und Nachwuchs gewähren kann, versinnbildlicht die klassischen Aufgaben einer Muttergöttin.<sup>68</sup> Sie verdankt dieses Attribut aber auch der Verbindung zu anderen Erscheinungen der Muttergöttin, wie z.B. Durgā, Kālī oder Gaurī, die teilweise sehr eng ist. So identifiziert das Viṣṇupurāṇa Lakṣmī mit Gaurī<sup>69</sup>, im *Kūrmapurāṇa* wird Lakṣmī als die weibliche Hälfte Śivas, als eine der Śaktis beschrieben<sup>70</sup>, und im *Devīmāhātmya* aus dem *Mārkaṇḍeyapurāṇa* findet sich die Beschreibung Lakṣmīs als eine Form von Mahākālī<sup>71</sup>.

Im besonderen Kontext viṣṇuitischer Bewegungen, auch vor dem Hintergrund des starken Einflusses der *bhakti*-Bewegung auf die Begrifflichkeit in der Poetik, kann diese Projektion des Mutterbildes auf die Göttin Lakṣmī noch spezifischer untersucht werden. Sowohl in der *Pāñcarātra*-Literatur wie auch in den viṣṇuitischen Purāṇas nimmt Lakṣmī eine Sonderstellung ein. Als Ehefrau des Welten-Erhalters (Viṣṇu) wird aus ihr entsprechend die Welten-Mutter. Im *Bhāgavatapurāṇa* wird sie z.B. *lokamātr* (Mutter der Erde) genannt:

viṣṇu-patni mahā-māye mahā-puruṣa-lakṣaṇe |  
prīyethā me mahā-bhāge loka-mātar namo'stu te ||<sup>72</sup>

«Ehefrau des Viṣṇu, große übernatürliche Kraft/Kraft des Grossen (=Viṣṇu), die die Eigenschaften des *mahāpuruṣa* (=Viṣṇu) besitzt, sei meiner gnädig! Besitzerin grossen Glücks, Verehrung sei Dir! Mutter der Welten!»

Dieses Epithet findet sich auch in der Aufzählung von Lakṣmīs Bezeichnungen in Amarasiṃhas *Amarakośa*:

lakṣmīḥ padmālayā padmā kamalā śrīr hari-priyā |  
indirā loka-mātā mā kṣīroda-tanayā ramā ||<sup>73</sup>

Auch im Viṣṇupurāṇa findet sich eine vergleichbare Beschreibung:

nityaiva sā jagan-mātām [sic!] viṣṇoḥ śrīr anapāyinī |

---

<sup>68</sup> S. DHAL (1995:109).

<sup>69</sup> ViP 1.8.21

<sup>70</sup> KūP 1.11.1-8.

<sup>71</sup> Devīmā 12.35-37.

<sup>72</sup> BhāgP 6.19.6

<sup>73</sup> AK I.22c-23b









yathā sarva-gato viṣṇus tathaiveyaṁ dvijottama ||<sup>74</sup>

«Ewig ist die Mutter der Welt, die unabrückbare Śrī des Viṣṇu. Gleichsam wie Viṣṇu das Universum durchdringt, Höchster der Zweimalgeborenen, so tut es auch sie.»

---

<sup>74</sup> ViP 1.8.15

## Choreographie:

			<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i>, Arme nach oben gestreckt und in einen vertikalen Kreis um den Oberkörper führen Mimik: Entzückt, beglückt</p>
			<p>Haltung: Halb-Hocke, dann stehend, einen Schritt nach vorne gehend Gestik: Lakṣmī-Pose, dann beide Hände in <i>hamsapakṣa</i>, Arme zur Seite strecken und wieder zurückziehen Mimik: Gütig lächelnd, erzählend</p>
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, zuerst übereinander auf der Brust, danach mit gestreckten Armen nach vorne Mimik: Hingebungsvoll, sehnsüchtig</p>	

## ***Caraṇa 1***

hejjeya<sup>75</sup> mēle<sup>76</sup> hejjeyanikkuta<sup>77</sup> |  
gejjeya kālina dhvaniya<sup>78</sup> māḍuta<sup>79</sup> ||<sup>80</sup>  
sajjana sādhu pūjeya vēḷe |  
majjigeyolaḡina beṇṇeyamte<sup>81</sup> ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Setzt Du einen Fuss vor den anderen,  
klingen die Schellen bei jedem Schritt,  
wenn Dich Edle und Heilige verehren,  
Du wie Butter aus Buttermilch trittst.*<sup>82</sup>

### Textvarianten:

Die zweite Zeile wird von allen Textversionen leicht verändert gelesen. Die Bedeutung bleibt sich jedoch gleich. Die weite Verbreitung dieser Varianten geht vermutlich zurück auf die Bevorzugung der moderneren Sprache, die sich aufgrund des einfacheren Verständnisses durchgesetzt hat. Die Vorlage ist mit grosser Wahrscheinlichkeit die älteste, da die Ausdrucksweise der anderen Textversionen nicht der sprachhistorischen Zeit des Stückes entsprechen. Einige Quellen und Interpreten vertauschen die ersten zwei Zeilen dieser Strophe oder vertauschen die Begriffe *hejje* und *gejje*. Sprachlich stellen diese Textvarianten kein Problem dar, stilistisch gesehen erfährt die Poetik unter diesen Veränderungen aber eine Minderung. BKS nennt zur zweiten Zeile die Variante *gejjeya kāla [!] kuṇṇisuta bāre*. Diese Lesart wurde in keiner anderen Textgrundlage wiederholt.

### Metrik:

Der Flow in dieser Strophe ist sehr ausgeglichen. Bis auf zwei Ausnahmen verteilt sich der Text in jedem Takt auf beinahe identische Weise. Die oben diskutierten Textvarianten halten sich grösstenteils an die Alliterationen, wenn auch einige davon verloren gehen. Auch metrisch verändert sich mit diesen Textvarianten nichts, so dass man nicht darauf schliessen kann, dass eine verbesserte Metrik oder ein verbesserter Flow für die Entstehung dieser

---

<sup>75</sup> GRS liest statt hejjeya **hejje**.

<sup>76</sup> Vijaya Rao, M. S. Sheela, Bhimsen Joshi lesen an Stelle von mēle **mēlund~**.

<sup>77</sup> Jayanthi Devi: ~nikku**va**

<sup>78</sup> SKR, AVN, Aruna Sairam, H. Nagaraja Rao, Jayanthi Devi, M. S. Sheela, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vidyabhushana lesen an Stelle von dhvaniya **nādava**.

<sup>79</sup> SKR, AVN, Aruna Sairam, H. Nagaraja Rao, Jayanthi Devi, M. S. Sheela, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vidyabhushana lesen an Stelle von māḍuta **tōruta**.

<sup>80</sup> PGR, KP, Rudrapatanam Brothers: gejjekāl**gaḷa** dhvaniya māḍuta; SSK, TJS, Vijaya Rao, Charumathi Ramachandran, K.S. Chitra, Srirangam Gopalaratnam [mit Aussprachefehler], Bhimsen Joshi: gejjekāl**gaḷa** dhvaniya **tōruta**; VNP, Binni Krishnakumar [mit Aussprachefehler]: gejjekāl**gaḷa** **tōruta bāre**; GRS: gejjeya **kālā** [sic!] **nādava** **kēḷuta**; PGR, SSK, GRS, TJS und Bhimsen Joshi vertauschen die erste und zweite Zeile. Mambalam Sisters, R. Vedavalli vertauschen ebenfalls Teile der 1. und 2. Zeile und lesen: **hejjekālgaḷa** dhvaniya**nu tōruta** | gejjeya mēle **gejjeyanikkuta** ||; O.S. Arun vertauscht ebenfalls die ersten zwei Zeilen, liest die erste aber stark verändert: gejjeya **kālu ghilughilu ennuta** | hejjeya **māle** [!] hejjeyanikkuta ||

<sup>81</sup> SKR, AVN, M. S. Sheela: ~yam**dadi**

<sup>82</sup> Einige Übersetzungen übersetzen hier falsch mit «Milch» oder «Joghurt», s. z.B. JACKSON (1998:84) oder VNP (1998:21).



Textvarianten verantwortlich ist.

1	2	3	4	5	6	7	8
he	jjeya	mē	le	he	jjeya	ni	kkuta
ge	jjeya	kā	lina	dhvani	ya	mā	ḍuta
sa	jjana	sā	dhu	pū	jeya	vē	lege
ma	jjige	yoḷa	gina	beṇ	ṇe	yaṁ	te

#### Klangfiguren:

Die Alliteration in dieser Strophe lautet auf die Konsonanten *ja* und *ya*, tritt im jeweils zweiten und sechsten Schlag (nur in Takt eins und drei) auf und lautet auf *-ejjaya* bzw. *-jeya*. Diese Art der Alliteration, in welcher zwei Silben übereinstimmen wird *dviprāsa* genannt. Im dritten und vierten Takt lautet die Alliteration noch auf *-ajja* und *-ajji*. Die Silbe *ya* wird noch ein weiteres Mal im sechsten Schlag des zweiten und vierten Taktes wiederholt. Der Konsonanten-Stil ist stark (*paruṣā*), da einige Konsonantenverdoppelungen, -verbindungen und Retroflexe vorkommen. Am Ende des ersten und zweiten Taktes reimen sich die Auslaute auf *-uta*.

#### Sinnschmuckmittel:

*gejjeya kālina dhvaniya māḍuta*: Purandaradāsa beschreibt Lakṣmī mit angenehm kleingendem Schmuck, den Fussglocken<sup>83</sup>. Zum einen dienen diese Schmuckstücke zur Hervorhebung ihrer Schönheit. Zum anderen haben sie aber auch die Funktion, durch ihr Klingen Lakṣmīs Kommen anzukündigen. Die Schritt für Schritt klingenden Fussglocken stehen daher stellvertretend für das eigentliche Kommen der Göttin und sind als ein *rūpaka* zu verstehen.

*saj-jana sādhu*: Es wird in der klassischen Sanskrit-Literatur darauf hingewiesen, dass Lakṣmī sich nur von Menschen mit entsprechenden Eigenschaften angezogen fühlt und diesen auch nur solange treu bleibt, wie diese der Tugendhaftigkeit treu bleiben:

sahasva śriyam anyeṣāṁ yady api tvayi nāsti sā |  
 anyatrāpi satīṁ lakṣmīṁ kuśalā bhuñjate janāḥ |  
 abhiviṣyandate śrīr hi saty api dviṣato janāt ||<sup>84</sup>

«Ertrage das Glück anderer, auch wenn Du keines hast. Auch anderswo genießen geschickte Leute wahres Glück. Denn selbst wahres Glück fließt von Leuten, die hassen, weg.»

<sup>83</sup> Ausführlicher zu den Fussglocken s. o. in Kapitel 2.

<sup>84</sup> MBh 12.105.33

Im MBh 12.124.42-62 wird eine ganze Episode diesem Thema gewidmet. Sie handelt von König Prahrāda, welcher einem Brahmanen seine eigene Tugendhaftigkeit schenkt und als Folge davon von seinem Sinn für Recht, seiner Ehrlichkeit, seinem Anstand, seiner Macht und zuletzt von seinem Glück (Lakṣmī) verlassen wird. Der Hinweis, dass Lakṣmī nur «guten Menschen und Heiligen» erscheint, ist somit eine implizite Andeutung für die Notwendigkeit dieser Tugend, um der Göttin würdig zu sein, und stellt eine *dhvani* dar. JACKSON interpretiert diesen Teil der Strophe sehr textfern mit «people who are eager to worship you»<sup>85</sup>, womit er dieses Schmuckmittel deutlich übersieht.

*majjige-yoḷagina beṇṇe-yarṇte*: Das Gleichnis der aus der Buttermilch heraustretenden Butter ist ein Hinweis zu Lakṣmīs Geburt aus dem Milchozean, welche in praktisch allen Purāṇas<sup>86</sup> sowie im *Mahābhārata*<sup>87</sup> beschrieben wird und Bestandteil des *amṛtamanthana*-Mythos ist:

tataḥ sphurat-kāntimatī vikāsi-kamale sthitā |  
 śrīr devī payasas tasmād utthitā bhr̥ta-paṅkajā ||  
 [...] divya-mālyāmbara-dharā snātā bhūṣaṇa-bhūṣitā |  
 paśyatāṁ sarva-devānāṁ yayau vakṣaḥ-sthalaṁ  
 hareḥ ||<sup>88</sup>

«Danach stieg die mit vibrierender Schönheit versehene Göttin Śrī aus dieser Milch empor. Sie stand aufrecht in einem aufblühenden Lotus und hielt eine Lotusblüte [in der Hand] [...] Himmlische Girlanden und Geschmeide tragend, gebadet und mit Ornamenten geschmückt, begab sie sich, beobachtet von allen Göttern, zu Haris Brust.»

Das Gleichnis von der Lakṣmī, die aus dem Milchozean hervortritt mit der sich aus der Buttermilch herausbildenden Butter, entspricht einer *upamā*.







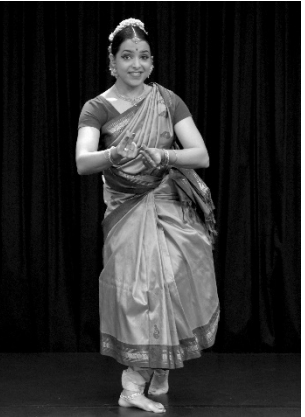
<sup>85</sup> JACKSON (1998:84)





<sup>86</sup> Eine gute Übersicht dazu s. DHAL (1995:78ff.).

<sup>87</sup> MBh 1.16.32 ff.; Der *amṛtamanthana*-Mythos kommt zwar auch im *Rāmāyaṇa* vor (Rm 1.44), die Göttin Lakṣmī wird darin aber nicht erwähnt. S. dazu DHAL (1995:81, Anm. 6).

<sup>88</sup> ViP 1.9.99 & 104

## Choreographie:

			<p>Haltung: Stehend, zwei Schritte nach vorne gehend Gestik: Beide Hände in <i>tripatāka</i> mit Handfläche gegen unten, eine Hand vor die andere setzen Mimik: Erzählend</p>
<p>hejjeya mēle hejjeyanikkuta <i>Schritt auf Tritt zeigen sich</i></p>			
			
<p>gejjeya kālina <i>Fussglocken an Deinen Füßen</i></p>	<p>dhvaniya māḍuta <i>die klingenden</i></p>		
<p>Haltung: Stehend, ein Bein angehoben Gestik: Beide Hände in <i>mukula</i> um die Fussfesseln des angehobenen Fusses führen Mimik: Neutral lächelnd</p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, Füße stampfen abwechselungsweise, Füße gekreuzt und nebeneinander, Oberkörper neigt sich mit dem Tanzschritt leicht nach rechts und links Gestik: Beide Hände weiterhin in <i>mukula</i> vor der Brust Mimik: Neutral lächelnd</p>		

 <p>sajjana sādhu wenn gute Menschen und Heilige</p>	 <p>pūjeya vēḷeḡe Dich verehren</p>
<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>harṁsāśya</i>, linke Hand eingestützt Mimik: Neutral lächelnd</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>kaṭakāmukha</i>, linke Hand in <i>patāka</i>, rechter Arm streckt und beugt sich, bei gestrecktem Arm wechselt rechte Hand in <i>alapadma</i> Mimik: Hingebungsvoll, lächelnd</p>
 <p>majjigeyoḷagina in Buttermilch</p>	 <p>beṇṇeyante wie Butter</p>
<p>Haltung: Hocke, ein Knie abgelegt Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i>, Arme strecken und beugen sich abwechselungsweise Mimik: Neutral lächelnd</p>	<p>Haltung: Weiterhin Halb-Hocke mit abgelegtem Knie, danach stehend, einen Schritt nach vorne gehend Gestik: Rechte Hand in <i>sarpaśīrṣa</i>, Arm zum Boden gestreckt, wie wenn man etwas aufhebt, dann in <i>muṣṭi</i> wechseln, beide Hände zu den Augen führen und in <i>candrakalā</i> wechseln, von Augen wegführen Mimik: Neutral lächelnd, staunend, bewundernd</p>

## Caraṇa 2

kanakavr̥ṣṭiya<sup>89</sup> kareyuta<sup>90</sup> bāre |  
manake matiya<sup>91</sup> siddhiya<sup>92</sup> tōre ||  
dinakarakōṭi tējadi hoḷeyuta<sup>93</sup> |  
janakarājana<sup>94</sup> kumāri sīte<sup>95</sup> ||2||

### Literarische Übersetzung:

*Schütt' Goldregen über uns beim Kommen,  
lass unseren Geist Einsicht ersinnen,  
strahlst wie zehn Millionen Sonnen,  
Tochter des Königs Janaka, Sītā!*

### Textvarianten:

BKS bestätigt die häufige Version *manake mānava siddhiya tōre* («eröffne der Geisteskraft Erfüllung und Wertschätzung») zur zweiten Zeile als auch jene für den Schluss des *caraṇa* (*bāre*, *bēga* und *nīnu*). Es ist daher davon auszugehen, dass die hier genannten Textvarianten schon längere Zeit parallel zueinander bestehen. Bis auf die Textvarianten von VNP (*manakāmana* und *janaka-narāyana*) und GRS (*manavā*), welche Schreib- oder Verständnisfehler sind, sind alle vorkommenden Varianten lexikalische Alternativen oder aufgelöste Komposita. Binni Krishnakumar, Charumathi Ramachandran, H. Nagaraja Rao, Jayanthi Devi und K.S. Chitra lassen dieses *caraṇa* weg.

### Metrik:

1	2	3	4	5	6	7	8
kana	ka	vṛṣ	ṭiya	kare	yuta	bā	re
mana	ke	ma	tiya	si	ddhiya	tō	re
dina	kara	kō	ṭi	tē	jadi	hoḷe	yuta
jana	karā	ja	na	kumā	ri	sī	te

<sup>89</sup> Aruna Sairam, M. S. Subbulakshmi: kanakavr̥ṣṭi; Mambalam Sisters, R. Vedavalli: kanakadavr̥ṣṭiya

<sup>90</sup> GRS: karevuta; Vijaya Rao: tereyuta [!]

<sup>91</sup> PGR, SKR, AVN, SSK, TJS, Vijaya Rao, Aruna Sairam, Rudrapatanam Brothers, M. S. Subbulakshmi, Mambalam Sisters, R. Vedavalli, Srirangam Gopalaratnam: **mānava**; VNP: manakāmana; H. Nagaraja Rao, M. S. Sheela, O. S. Arun, Bhimsen Joshi, Bellur Sisters, Vidyabhushana: manakāmaneya; GRS: **manavā**

<sup>92</sup> O. S. Arun: siddhiṣi

<sup>93</sup> SKR, M. S. Subbulakshmi: poḷeyuva; H. Nagaraja Rao: voḷeyuva; PGR, SSK, TJS, Rudrapatanam Brothers, Mambalam Sisters, R. Vedavalli, Srirangam Gopalaratnam: hoḷeva; AVN, Vijaya Rao, VNP, GRS, Vijaya Rao, Aruna Sairam, M. S. Sheela, Bhimsen Joshi, Bellur Sisters, Vidyabhushana: hoḷeyuva

<sup>94</sup> PGR, SKR, AVN, KP, SSK, TJS, Vijaya Rao, H. Nagaraja Rao, M. S. Sheela, Rudrapatanam Brothers, Mambalam Sisters, O. S. Arun, Bhimsen Joshi, R. Vedavalli, Bellur Sisters, Srirangam Gopalaratnam, Vidyabhushana: ~rāyana; VNP: janakanarāyana; Aruna Sairam, M. S. Subbulakshmi: janakajarāyana

<sup>95</sup> PGR, SKR, KP, SSK, TJS, Aruna Sairam, M. S. Sheela, Rudrapatanam Brothers, M. S. Subbulakshmi, Bhimsen Joshi, Bellur Sisters, Srirangam Gopalaratnam, Vidyabhushana: **bēga**; AVN, VNP, GRS, Vijaya Rao, H. Nagaraja Rao, Mambalam Sisters, O. S. Arun, R. Vedavalli: **bāre**

### Klangfiguren:

Die primäre Alliteration in dieser Strophe lautet auf *-anaka* bzw. *-nakara* und findet sich jeweils in den ersten zwei Schlägen jedes Taktes. Diese Konsonanten-Wiederholung mit kurzen Buchstaben lässt sich als ein *vinutaprāsa*, eine Alliteration, die durchgehend ein und denselben Vokal verwendet, bestimmen. Da die Alliteration mehrere Silben einschliesst, ist es auch ein *dviprāsa*. Eine weitere Alliteration im vierten Schlag der ersten drei Takte lautet auf *-ti* bzw. *-tiya*. Der Konsonanten-Stil ist eher süß (*upanāgarikā*).

### Sinnschmuckmittel:

*dinakara-kōṭi tējadi*: Das Gleichnis der Lakṣmī mit dem Glanz von «zehn Millionen Sonnen» ist eine *upamā* und wird auch in anderen Texten verwendet<sup>96</sup>.

*janaka-rājana kumāri sīte*: Als Frau von Viṣṇu inkarniert sich Lakṣmī mit jedem *avatāra* von ihrem Mann mit (*pūrṇāvatāra*<sup>97</sup>):

evaṁ yathā jagat-svāmī deva-devo janārdanaḥ |  
avatāraṁ karoty eṣa tathā śrīḥ tat-sahāyinī ||<sup>98</sup>

«Wenn der Herr der Welt, der Gott der Götter Janārdana, so wiedergeboren wird, dann [wird es auch] diese Śrī, die seine Begleiterin ist.»

Sītā, Tochter des Königs Janaka und Frau von Rāma, der siebten Inkarnation von Viṣṇu, ist dementsprechend die Inkarnation von Lakṣmī. In diesem Sinne ist die Verwendung dieses Epithets ein Attribut, ein sogenannter *parikara-alamkāra*. Die Hervorhebung der Sītā als Form von Lakṣmī ist auch deshalb bedeutsam, da Sītā für das Idealbild der Ehefrau steht. Purandaradāsa schliesst hier den Bogen zum im *pallavi* verwendeten Begriff *saubhāgya* (Eheglück). Diese implizite Bedeutung von Sītā kann als eine *dhvani* verstanden werden.<sup>99</sup>

---



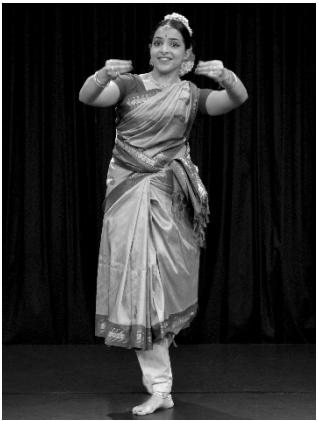





<sup>96</sup> Z.B. BhG 11






<sup>97</sup> S. BKS (1963:234).

<sup>98</sup> ViP 1.9.140

<sup>99</sup> Mehr zu den unterschiedlich verwendeten Glücksbegriffen s. u. im allgemeinen Kommentar.




## Choreographie:

			<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend Gestik: Beide Hände in <i>caturā</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, Hände in vertikaler Richtung nach unten bringen Mimik: Neutral lächelnd</p>
			<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen, dann einen Schritt nach vorne gehend Gestik: Zuerst beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, dann beide Hände in <i>harm-sapakṣa</i>, Arme seitlich ausgestreckt und wieder zurück ziehen Mimik: Bittend</p>
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>harmśāsya</i>, rechte Hand bei der Schläfe, linke Hand bei der Brust, danach rechte Hand zu <i>candrakalā</i> wechseln und von Augen wegführen, linke Hand bleibt in <i>harmśāsya</i> aufgestellt mit Handfläche nach vorne Mimik: Erzählend, bestätigend</p>	
<p>manake matiya <i>lass die Geisteskraft</i></p>	<p>siddhiya tōre <i>Erfolg und Einsicht sehen</i></p>		

			<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Zuerst beide Hände in <i>padmakosha</i>, Fingerspitzen nach vorne gerichtet, Arme parallel gestreckt, danach rechte Hand in <i>sūcī</i> nach vorne stellen, linke Hand eingestützt, dann linke Hand in <i>alapadma</i> seitlich diagonal nach oben gerichtet, rechte Hand bleibt in <i>sūcī</i> und zeigt zur linken Hand</p> <p>Mimik: Bewundernd, neutral lächelnd</p>
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände zuerst in <i>padmakosha</i> der in <i>alapadma</i> wechselt, Arme seitlich gestreckt</p> <p>Mimik: Entzückt, strahlend</p>	

hoḷeyuta  
leuchtest



			<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Bein seitlich gestreckt, danach ein Fuss angewinkelt</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>tripatāka</i>, Arm gestreckt über dem Kopf, andere Hand in <i>ardhacandra</i> auf dem Oberschenkel, danach beide Hände in <i>haṁsapakṣa</i>, linke Hand verkehrt, beide Hände vor dem Bauch, danach rechte Hand in <i>kapita</i>, linke Hand in <i>dhola</i></p> <p>Mimik: Königlich, erzählend, weiblich, zart</p>
<p>janakarājana <i>des Königs Janaka</i></p>	<p>kumāri <i>Tochter Tochter</i></p>	<p>sīte <i>Sītā</i></p>	

### Caraṇa 3

saṁkhyeyilladā<sup>100</sup> bhāgyava koṭṭu |  
kaṁkaṇa kaiyā<sup>101</sup> tiruvuta<sup>102</sup> bāre ||  
kuṁkumāṁkitē<sup>103</sup> paṁkajalōcane<sup>104</sup> |  
veṁkaṭarāyana mōhada rāṇī<sup>105</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Gewähre uns unbegrenztes Glück,  
mit Deiner schmuckreichen Hand<sup>106</sup>, komm hin,  
den roten Punkt auf der Stirn, Lotusaug',  
den König Venkaṭa<sup>107</sup> betörende Königin!*

#### Textvarianten:

Neben dem von BKS genannten Sanskrit-Begriff *saṁkhye-yilladā* ist auch die Variante des kanaresischen *tadbhava śaṁke-yillada* verbreitet. BKS bestätigt, die verbreitete Variante der vierten Zeile *biṁkada-rāṇi* gehört zu haben, die sich vermutlich aufgrund der Alliteration durchgesetzt hat.<sup>108</sup> Ausser BS liest keine der Text- oder Musikvarianten diese Zeile wie BKS. PGR, VNP, SSK, GRS, Aruna Sairam, Rudrapatanam Brothers, M. S. Subbulakshmi, R. Vedavalli und Srirangam Gopalaratnam lesen dies als 4. *caraṇa*. Binni Krishnakumar, Charumathi Ramachandran und Jayanthi Devi lassen dieses *caraṇa* weg.

<sup>100</sup> SKR, AVN, VNP, Vijaya Rao, Aruna Sairam, H. Nagaraja Rao, M. S. Sheela, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vidyabhushana: **śaṁkeyillada**; PGR, SSK, TJS: saṁkhyeyillada; GSR: saṁkhye illada

<sup>101</sup> PGR, SKR, AVN, VNP, KP, SSK, TJS, Vijaya Rao: kaiya

<sup>102</sup> SKR, AVN, H. Nagaraja Rao, M. S. Sheela: tiruhuta

<sup>103</sup> SKR: ~kite; Vijaya Rao, Aruna Sairam, K.S. Chitra, M. S. Subbulakshmi, Mambalam Sisters, O. S. Arun, R. Vedavalli, Srirangam Gopalaratnam: ~kita

<sup>104</sup> Aruna Sairam, O. S. Arun, R. Vedavalli, Srirangam Gopalaratnam: ~lōcana

<sup>105</sup> PGR, SKR, AVN, VNP, KP, SSK, TJS, Aruna Sairam, H. Nagaraja Rao, K.S.Chitra, M. S. Sheela, Rudrapatanam Brothers, M. S. Subbulakshmi, Mambalam Sisters, Bhimsen Joshi, R. Vedavalli, Bellur Sisters, Vidyabhushana: venkaṭaramaṇana **biṁkada** rāṇi; GRS, Vijaya Rao, O. S. Arun: venkaṭaramaṇana **paṭṭada** rāṇi; Srirangam Gopalaratnam: venkaṭaramaṇana **biṁkada bāre**

<sup>106</sup> VNP übersetzt hier «waving your right hand» und interpretiert die Hand, die mit Armreifen bestückt ist, als Hinweis dafür, dass es sich hier um die rechte Hand handelt. Es konnte kein Beleg gefunden werden, der diese Übersetzung verifiziert.

<sup>107</sup> Die Venkaṭa-Form von Viṣṇu findet sich im grossen Tempel und Pilgerort von Tirupati, nördlich der Stadt Chennai im heutigen Bundesstaat Tamil Nadu (ausführlicher zu diesem Tempel s.u.). Diese Form Viṣṇus ist auch bekannt als Śrīpati (Mann der Śrī), ein Epithet also, welches die Verbundenheit von Viṣṇu mit Lakṣmī ausdrückt und hier demzufolge ganz bewusst von Purandara verwendet wird.

<sup>108</sup> S. u.

### Metrik:

1	2	3	4	5	6	7	8
saṁ	khye	yil	ladā	bhā	gyava	koṭ	ṭu
kaṁ	kaṇa	kai	yā	tiru	vuta	bā	re
kum	kumā	ṁki	tē	paṁ	kaja	lō	cane
veṁ	kaṭa	rā	yana	mō	hada	rā	ṇī

### Klangfiguren:

Die Alliteration ist hier ein *śarabhaprāsa*, eine Alliteration mit einer gleichbleibenden Konsonantenverbindung. Gleichzeitig trägt der zweitletzte Takt das Merkmal eines *anugatapṛāsa*, da sich die Alliterationssilbe *ṁka* mehrmals wiederholt. Der Konsonanten-Stil ist eher süß (*upanāgarikā*).

### Sinnschmuckmittel:










*kumkumāṁkitē*: Purandara beschreibt Lakṣmī mit dem leuchtend roten Zeichen *kumkuma* auf ihrer Stirn. Dies ist ein Hinweis auf ihre sozio-religiöse Vollkommenheit: sie ist eine fromme und ergebene Frau und Gattin und damit ein Vorbild für alle Frauen. Wie bereits in der vorangehenden Strophe bezieht sich diese Andeutung auf das im *pallavi* erwähnte Eheglück (*saubhāgya*). Dieser implizite Hinweis ist daher eine *dhvani*.





*paṁkaja-lōcane*: Die Beschreibung der Lakṣmī als eine Lotusäugige ist sowohl ein gängiges dichterisches Gleichnis als auch eine weitverbreitete Metapher für die Schönheit einer Frau. Obwohl die Lotusblume ikonographisch stark verbunden ist mit der typischen Lakṣmī-Darstellung, wird dieses Symbol allgemein für viele hinduistische Göttinnen benutzt und kann daher, sofern nicht noch andere Merkmale darauf hinweisen, nicht ausschliesslich ihr zugeschrieben werden.<sup>109</sup> Hier kann es gleichzeitig zu den *upamā*- und den *rūpaka-alamkāra* gezählt werden.

---

<sup>109</sup> S. BANERJEA (1956:133).

## Choreographie:

			<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> seitlich mit Handfläche nach oben gedreht, danach beide Hände in <i>padmakośa</i> vor der Brust</p> <p>Mimik: Staunend, beglückt</p>
			<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>puṣpapuṭṭa</i> von körpernah nach vorne gesetzt</p> <p>Mimik: Bittend</p>
			<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>dholā</i>, linke Hand umfasst in <i>haṁsāsya</i> rechtes Handgelenk, danach beide Hände in <i>patāka</i>, mit Handrücken gegen oben, Finger nach vorne gestreckt und Hand zurückgeklappt</p> <p>Mimik: Bewundernd, auffordernd</p>

	
<p>kurṅkumāmkitē mit deinem leuchtend roten Zeichen auf der Stirn</p>	<p>paṁkajalōcane Lotusäugige</p>
<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, danach Füße gekreuzt Gestik: Rechte Hand in <i>tripatāka</i>, mit dem Ringfinger auf linker Hand, linke Hand in <i>pa-tāka</i> Mimik: Neutral lächelnd</p>	<p>Haltung: Halb-Hocke Gestik: Linke Hand in <i>alapadma</i>, rechte Hand in <i>haṁsapakṣa</i> bei rechtem Auge, danach linke Hand dazu nehmen Mimik: Neutral lächelnd</p>
	
<p>veṅkaṭarāyana des Königs Venkaṭa</p>	<p>mōhada verliebte</p>
<p>Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt Gestik: Zuerst Viṣṇu-Haltung, danach Veṅkaṭa-Haltung Mimik: Neutral lächelnd</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>padmaśa</i> vor der Brust, Hände öffnen sich langsam in <i>alapadma</i> Mimik: Entzückt, verliebt</p>



rāṇī  
*Ehefrau*

Haltung: Halb-Hocke, ein Fuss angewinkelt

Gestik: Rechte Hand in *kapita* vor rechten Schulter, linke Hand in *dhola*

Mimik: Lächelnd

## ***Caraṇa 4***

attittagalade<sup>110</sup> bhaktara maneyali<sup>111</sup> |  
nityamaṅgalavu nitya mahōtsava<sup>112</sup> ||  
satyava<sup>113</sup> tōruva sajjanarige nī<sup>114</sup> |  
cittadi<sup>115</sup> hoḷeyuva<sup>116</sup> putthaḷigombe<sup>117</sup> ||4||

### Literarische Übersetzung:

*Verweile stets im Haus Deiner Verehrer,  
eine tägliche Wohlfahrt ist ein tägliches Fest!  
Zeige edlen Menschen die Wahrheit<sup>118</sup>, Du,  
goldene Puppe, die uns're Herzen scheinen lässt!*

### Textvarianten:

Ausser BS liest keine der Varianten die zweite und dritte Zeile wie BKS. Die häufige Variante *bombe* in der vierten Zeile ist ein Synonym des Begriffes *gombe* aus der BKS-Version. PGR, VNP, SSK, GRS, TJS, Aruna Sairam, Rudrapatanam Brothers, M. S. Subbulakshmi, Mambalam Sisters, Bhimsen Joshi, R. Vedavalli und Srirangam Gopalaratnam lesen dies als 3. *caraṇa*. Binni Krishnakumar, Charumathi Ramachandran, Jayanthi Devi, K.S. Chitra und O. S. Arun lassen dieses *caraṇa* weg.

---

<sup>110</sup> SKR: attittalagade; H. Nagaraja Rao: attittalagade; VNP: attittalugade

<sup>111</sup> SKR, AVN, Vijaya Rao, Aruna Sairam, H. Nagaraja Rao, M. S. Sheela, M. S. Subbulakshmi, Bhimsen Joshi, Bellur Sisters, Vidyabhushana: maneyolu; KP: manayali [!]; SSK: maneyalli

<sup>112</sup> PGR, SKR, AVN, VNP, SSK, TJS, Aruna Sairam, H. Nagaraja Rao, M. S. Sheela, Rudrapatanam Brothers, M. S. Subbulakshmi, Mambalam Sisters, Bhimsen Joshi, R. Vedavalli, Bellur Sisters, Srirangam Gopalaratnam, Vidyabhushana: nitya **mahōtsava** nitya **sumaṅgaḷa**; KP, GRS: nitya **mahōtsava** nitya **sumaṅga-la**; Vijaya Rao: nitya **mahōtsava** nitya **sumaṅgali**

<sup>113</sup> TJS liest dieses Wort fälschlicherweise am Ende der zweiten Zeile.

<sup>114</sup> PGR, TJS, Rudrapatanam Brothers, Srirangam Gopalaratnam: satyava tōruva **sādhusajjanara**; SKR, AVN, VNP, KP, SSK, Vijaya Rao, Aruna Sairam, H. Nagaraja Rao, M. S. Sheela, M. S. Subbulakshmi, Bhimsen Joshi, Bellur Sisters, Vidyabhushana: satyava tōruta **sādhu sajjanara**; GRS, Mambalam Sisters, R. Vedavalli: satyava tōruva sajjanara

<sup>115</sup> GRS: cittake; Aruna Sairam: sittadi [!]

<sup>116</sup> PGR, GRS, TJS, Rudrapatanam Brothers, Mambalam Sisters, R. Vedavalli, Srirangam Gopalaratnam: holeva; SSK: holeya; M. S. Subbulakshmi: poleyuva

<sup>117</sup> PGR, SKR, AVN, VNP, SSK, TJS, Vijaya Rao, Aruna Sairam, H. Nagaraja Rao, M. S. Sheela, M. S. Subbulakshmi, Mambalam Sisters, Bhimsen Joshi, R. Vedavalli, Bellur Sisters, Srirangam Gopalaratnam, Vidyabhushana: ~**bom**be

<sup>118</sup> Seshagiri Rao in PURANDARADĀSA (1978:3) übersetzt hier mit «in the hearts of gentle folks who personify truth», wobei er den grammatikalischen Sachverhalt von *satyava* (Akkusativ Singular) missachtet, welcher in allen Textvarianten gleich ist. S. dazu auch den Kommentar bei BKS (1963:234).

### Metrik:

1	2	3	4	5	6	7	8
at	tit	taga	lade	bhak	tara	mane	yali
nit	ya	maṅga	lavu	nit	ya	mahō	tsava
sat	yava	tō	ruva	saj	jana	rige	nī
cit	tadi	hoḷe	yuva	put	thaḷi	goṃ	be

### Klangfiguren:

Die Alliteration in diesem *caraṇa* lautet im ersten und letzten Takt auf *ṭṭa*. In den mittleren zwei Takten lautet die Alliteration auf *ṭya*. Im dritten und vierten Schlag werden die Silben *gala*- und *-uva* wiederholt, was man als Binnenreim ansehen kann. Im zweiten Takt wird das Wort *nitya* wiederholt, was einem *dvandvaprāsa* entspricht. Der Konsonanten-Stil ist eher stark (*paruṣā*).

### Sinnschmuckmittel:

*hoḷeyuva putthaḷi-gombe*: Das Attribut des Leuchtens ist ein typisches Merkmal in der Beschreibung von Lakṣmī's Erscheinung. So wird sie in diesem Zusammenhang auch *jvalantī* (die Brennende), *candrā* (die Schimmernde), *prabhāsā* (die Glänzende) oder *ādityavarṇā* (die Sonnenfarbige) genannt.<sup>119</sup> Das Attribut der Goldähnlichkeit gehört in diese Art der Lakṣmī-Beschreibung. So wird sie z.B. im *Śrīsūkta hiraṇyavarṇā* (die Goldfarbene) oder auch *hiraṇyaparakārā* (die Goldartige) genannt. Lakṣmī wird als Gewählerin von materiellem Reichtum selbst als eine Erscheinung in Gold beschrieben. Die Beschreibung der Lakṣmī als «goldene Statuette» ist daher ein Attribut oder ein *parikara-alamkāra*.

### Texterklärungen:

*attittagalade*: Ein Merkmal von Lakṣmī ist ihre Unbeständigkeit, welcher Purandaradāsa den Begriff *bhāgya* (beständiges Glück) im *pallavi* gegenüberstellt. Die Eigenschaft des unbeständigen Glücks ist uns auch im hiesigen Kulturraum nicht unbekannt, man denke an deutsche Sprichwörter wie «Das Glück gibt geschwind einen Schmatz, aber es ist kein treuer Schatz.» Lakṣmī wird deshalb auch *cañcalā* (die Unstete) genannt.<sup>120</sup> Hinweise auf diese Eigenschaft finden sich u. a. im *Mahābhārata*:

kaṁcit kālam iyaṁ sthitvā tvayi vāsava cañcalā |  
gaur nipānam ivotsrjya punar anyam gamiṣyati ||<sup>121</sup>

<sup>119</sup> S. *Śrīsūkta* 4, 5 & 6.

<sup>120</sup> Welche Bedingungen erfüllt sein müssen, damit Lakṣmī beständig bleibt, dazu s. u.




<sup>121</sup> MBh 12.220.46



«Nachdem sie für eine unbestimmte Zeit bei dir geblieben ist, wird die Unstete wieder woanders hingehen, gleichsam wie ein Rind das eine Tränke verlässt und gleich wieder zu einer anderen geht.»







Diese Anspielung zur unbeständigen Lakṣmī bleibt oft unerkannt oder unverstanden, wie die Übersetzungen von JACKSON und VNP zeigen. JACKSON übersetzt mit «waving» bzw. «without moving hither and thither in the house of devotees» und interpretiert die Göttin dementsprechend als schwankend oder flatternd innerhalb des Hauses.<sup>122</sup> VNP übersetzt «without moving this side or that side to the house»<sup>123</sup> und hat wie JACKSON die Vorstellung einer schwankenden Göttin, ohne Hinweis, dass es sich hier um die Angst handelt, dass Lakṣmī im Haus nicht verweilen wird.

### Choreographie:

			<p>Haltung: Stehend, zwei Schritte nach vorne, danach in Halb-Hocke von einem Fuss auf den anderen springend Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāsya</i>, Arme gestreckt, Hände quer in vertikalen Bewegungen abwechselungsweise von oben nach unten fahren, danach beide Hände in <i>śikhara</i> seitlich angehoben Mimik: Bestätigend, erzählend, dann Augen geschlossen, meditativ</p>
<p>attittagalade <i>nicht unstetig</i></p>		<p>bhaktara <i>deiner Anhänger</i></p>	

<sup>122</sup> JACKSON (1998:84)

<sup>123</sup> VNP (1998:21)







	<p>Haltung: Halb-Hocke          Gestik: Beide Hände in <i>hamsapakṣa</i> links neben Schulter          Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>		
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen          Gestik: Rechte Hand in <i>hamsāsya</i>, quer von oben nach unten vertikale Linie zeichnen, linke Hand eingestützt          Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>	
			<p>Haltung: Halb-Hocke          Gestik: Rechte Hand in liegender <i>kapita</i> im Kreis führen, linke Hand in <i>śikhara</i> links mit ausgestrecktem Arm halten, Hand wippen          Mimik: Neutral lächelnd</p>

maneyali  
im Haus

nityamaṅgalavu  
dauernde Wohlfahrt

nitya mahōtsava  
ein dauerndes Fest

nitya mahōtsava  
ein dauerndes Fest

			<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, dann Halb-Hocke, ein Bein angehoben</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>hamsāsya</i>, linke Hand eingestützt, danach beide Hände in <i>candrakalā</i> von den Augen wegführen, dann Hände in <i>hamsāsya</i>, rechte Hand über dem Kopf, linke Hand vor der Brust</p> <p>Mimik: Erzählend, neutral lächelnd, meditativ</p>
			
<p>satyava <i>die Wahrheit</i></p>	<p>tōruva <i>zeige</i></p>	<p>sajjanarige <i>den guten Menschen</i></p>	
<p>nī <i>Du</i></p>	<p>cittadi <i>im Herzen</i></p>	<p>hoḷeyuva <i>scheine</i></p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, danach beide Hände in <i>hamsāsya</i> an den Schläfen, Arme strecken und in <i>alapadma</i> wechseln</p> <p>Mimik: Auffordernd, liebevoll, bewundernd</p>



putthaḷigombe  
*goldene Statuette*

Haltung: Halb-Hocke  
Gestik: Lakṣmī-Pose  
Mimik: Gütig lächelnd

## Caraṇa 5

sakkare tuppada<sup>124</sup> kālūve<sup>125</sup> harisi<sup>126</sup> |  
śukravārada<sup>127</sup> pūjeya koṁbe<sup>128</sup> ||  
ākkaṛavuḷḷa<sup>129</sup> aḷagiri raṅgana<sup>130</sup> |  
śakta<sup>131</sup> purāṇdaraviṭhalana rāṇi<sup>132</sup> ||5||

### Literarische Übersetzung:

*Lass Zucker und Ghī in Strömen fließen,  
dort wo man Dich freitags verehrt,  
Königin des mächtigen Viṭhala, diesen  
Raṅga von Aḷagiri<sup>133</sup>, der Dich begehrt.*

### Textvarianten:

Der Begriff *kāl* wird unterschiedlich interpretiert. Vereinzelt wird hier mit «Fuss» übersetzt. Dementsprechend fließt der Zucker und die geklärte Butter in diesen Übersetzungen aus den Füßen der Lakṣmī. Diese Interpretation macht jedoch wenig Sinn. *Kāl* in seiner erweiterten Bedeutung heisst auch «Kanal» und als *tadbhava* von *kāla* «Zeit». <sup>134</sup> Ich übersetze hier daher zweideutig und beziehe beide Möglichkeiten der genannten Wortbedeutungen

---

<sup>124</sup> PGR, SKR, AVN, VNP, SSK, GRS, TJS, Aruna Sairam, Binni Krishnakumar, Charumathi Ramachandran, H. Nagaraja Rao, Jayanthi Devi, M. S. Sheela, Rudrapatanam Brothers, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Srirangam Gopalaratnam: **tuppa**; O. S. Arun: **tuppa**

<sup>125</sup> PGR, Charumathi Ramachandran, O. S. Arun, Srirangam Gopalaratnam: **kālive**

<sup>126</sup> Vijaya Rao: **harisī**; Aruna Sairam, M. S. Subbulakshmi: **harisuta**

<sup>127</sup> SKR: **śukkaravārada**; GRS: **śukravārada**

<sup>128</sup> PGR, SKR, AVN, KP, SSK, GRS, TJS, Vijaya Rao, Aruna Sairam, Binni Krishnakumar, Charumathi Ramachandran, H. Nagaraja Rao, Jayanthi Devi, K.S. Chitra, M. S. Sheela, Rudrapatanam Brothers, M. S. Subbulakshmi, Mambalam Sisters, O. S. Arun, Bhimsen Joshi, R. Vedavalli, Bellur Sisters, Vidyabhushana: **vēle**; VNP: **vyālyadi**

<sup>129</sup> PGR, SSK, Rudrapatanam Brothers: **akkaravuḷḷa**; TJS, Binni Krishnakumar, Bhimsen Joshi: **akkarevuḷḷa**; SKR, AVN, KP, Vijaya Rao, Aruna Sairam, Charumathi Ramachandran, H. Nagaraja Rao, Jayanthi Devi, K.S. Chitra, M. S. Sheela, M. S. Subbulakshmi, Mambalam Sisters, O. S. Arun, R. Vedavalli, Bellur Sisters, Vidyabhushana: **akkareyūḷḷa**; GRS: **akkareyīṇḍali**

<sup>130</sup> O. S. Arun: **rāyana**

<sup>131</sup> PGR, SKR, AVN, VNP, KP, SSK, TJS, Vijaya Rao, Aruna Sairam, Binni Krishnakumar, Charumathi Ramachandran, H. Nagaraja Rao, Jayanthi Devi, K.S. Chitra, M. S. Sheela, Rudrapatanam Brothers, M. S. Subbulakshmi, Mambalam Sisters, O. S. Arun, Bhimsen Joshi, R. Vedavalli, Bellur Sisters, Srirangam Gopalaratnam, Vidyabhushana: **cokka**; GRS lässt dieses Wort aus.

<sup>132</sup> GRS: **paṭṭada** rāṇi; O. S. Arun liest statt rāṇi **priya**.

<sup>133</sup> Der Name Aḷagiri ist Tamil und heisst wörtlich «schöner Berg». Es bezeichnet einen Pilgerort in Kadapa in Andhrapradesh, auch genannt Pushpagiri, s. SKR (1985:182) und BKS (1963:234). Raṅganātha von Aḷagiri ist auch ein Name von Gott Veṅkateśa im Tirumala-Tirupati-Tempel. In Pushpagiri stehen mehrere Tempelkomplexe, die berühmtesten zwei davon sind der Trikūṭeśvara-Tempel (erbaut ca. 1255) an Gott Śiva, s. SUBRAHMANYA KUMAR (2003:18), und der Cennakēśava-Tempel (erbaut in der ersten Hälfte des 13. Jh.) an Gott Viṣṇu, s. SUBRAHMANYA KUMAR (2003:23). Letzterer wurde nachweislich in der Vijayanagara-Periode renoviert und ergänzt, s. SUBRAHMANYA KUMAR (2003:24), was auf eine Popularität des Tempels zu jener Zeit hinweist. Seshagiri Rao in PURANDARADĀSA (1978:3) nimmt die zwei Begriffe *aḷagiri raṅgana* auseinander und übersetzt einerseits mit «Queen of Mount loveliness» und andererseits mit «Ranga, the affectionate». Diese Interpretation sieht die primäre Verbindung zwischen Lakṣmī und dem Tempel von Aḷagiri, was sprachlich gesehen eine Möglichkeit darstellt. Ob Lakṣmī ein populäres Idol im Tempel von Aḷagiri ist, kann hier nicht abschliessend festgestellt werden.

<sup>134</sup> S. KITTEL (2006:412).

mit ein.

SKRs Variante *śukkaravārada* ist für die Alliteration eindeutig die elegantere Lösung.<sup>135</sup> Die Variante für *koṁbe*, welcher alle Varianten ausser BS folgen, ist als eine Wiederholung zu werten, denn die gleiche Phrase (*pūjeya vēḷeḷe*) kommt bereits in der ersten Strophe vor. BKS nennt zu *ākkaravulla* auch die Variante *ākruravarada*, diese kommt in keiner der anderen Text- oder Musikvarianten vor. BKS bestätigt in seinem Kommentar die Variante *cokka* für *śakta*, welcher alle konsultierten Varianten ausser BS folgen.

#### Metrik:

1	2	3	4	5	6	7	8
sak	kare	tup	pada	kā	luve	hari	si
śuk	ra	vā	rada	pū	jeya	koṁ	be
āk	kara	vuḷ	ḷa	aḷa	giri	raṁ	gana
śak	ta	puṛaṁ	dara	viṭṭha	lana	rā	ṇi

#### Klangfiguren:

Die Alliteration (Prāsa) wiederholt in den ersten zwei Schlägen dieser Strophe die Silben *sa/śa*, *ka* und *ra*. Die Alliterationen in den ersten drei Takten sind ein *dviprāsa*, da sie zwei bis drei Silben beinhalten. Alle vier Takte entsprechen zusätzlich einem *vinutaprāsa*, da alle Alliterationen denselben Vokal benutzen. Eine sekundäre Alliteration gibt es noch im dritten und vierten Schlag mit den Konsonanten *pa*, *va*, *ra* und *da*. Der Konsonanten-Stil (*vṛtti*) ist eher stark (*paruṣā*).

#### Texterklärungen:

*śukkaravārada*: Der Freitag gilt unter den *mādhvas* traditionell als Tag der Lakṣmī-Verehrung.<sup>136</sup> Die Ursprünge dafür sind vermutlich in der Astrologie bzw. in der Verbindung der Wochentage mit wichtigen Planeten zu suchen.<sup>137</sup> Nachweise, warum diese Tradition besteht, konnten nicht ermittelt werden.

*ākkaravulla*: SKR kommentiert die Liebe von Viṣṇu für Lakṣmī mit *tannalli atīṣayavāda prīti-yiruva* («Vortrefflichkeit»)<sup>138</sup>. Damit wird ein Aspekt von Lakṣmīs Persönlichkeit hervorgehoben, nämlich die perfekte Ausübung ihrer Rolle als treue und loyale Ehefrau. DIMMIT & VAN BUITENEN weisen darauf hin, dass im Gegensatz zu Pārvatī, die in den Purāṇas mit einer facettenreichen individuellen Persönlichkeit beschrieben wird, Lakṣmī eher charakterlos erscheint. Ihre hauptsächlichen Merkmale bestehen in ihrer bedingungslosen Hingabe an ihren Mann

<sup>135</sup> S. u.

<sup>136</sup> Von dieser Tradition hat die Autorin aufgrund ihrer Sozialisation in einer *mādhva*-Familie Kenntnis.

<sup>137</sup> So gibt es ähnliche Traditionen Gaṇeśa und Pārvatī am Dienstag (*maṅgalavāra*) und Familienheilige am Donnerstag (*gurvāra*) zu verehren.

<sup>138</sup> S. SKR (1985a:182).

und ihrer Güte. Sie ist als personifizierte Göttin mehr Schmuck von Viṣṇu als eine eigenständige Persönlichkeit.<sup>139</sup> Die Untrennbarkeit von Viṣṇu und Lakṣmī, die daraus folgt, wird in der viṣṇuitischen Sanskrit-Literatur dahingehend behandelt, dass sie zuweilen in eine existenzielle Abhängigkeit mündet. Sie wird z.B. im achten Kapitel des *Viṣṇupurāṇa*<sup>140</sup> anhand einer Vielzahl von Gleichnissen beschrieben (z.B. Schöpfer und Schöpfung), die diese Abhängigkeit versinnbildlichen.

#### Choreographie:



sakkare tuppada  
*Zucker, Ghī*

Haltung: Halb-Hocke, ein Bein seitlich aus-gestreckt  
Gestik: Linke Hand in *alapadma*, Arm seitlich nach oben gestreckt, rechte Hand in *haṁsāsya* bei linker Hand beginnen und Wellenlinie quer vor dem Körper zeichnen  
Mimik: Erzählend, neutral lächelnd







kāluve harisi  
*segnest den rechten  
Augenblick*



Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände in *sarpaśīrṣa*, Arme gestreckt, Handflächen nach vorne  
Mimik: Neutral lächelnd, gütig

<sup>139</sup> S. DIMMIT & VAN BUITENEN (1978:222f.).

<sup>140</sup> ViP 1.8.15-33

		<p>Haltung: Hocke  Gestik: Rechte Hand abwechselungsweise in <i>kaṭakāmukha</i> und <i>alapadma</i>, Arm entsprechend gestreckt und gebogen, linke Hand in <i>patāka</i> vor dem Bauch  Mimik: Neutral lächelnd</p>	
<p>śukravārada pūjeya koṁbe  die Freitagspūjā nimm an</p>		 <p>āḷkaravullā  voller Liebe</p>	 <p>raṅgana  des Raṅganātha</p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, danach Füße gekreuzt  Gestik: Beide Hände in <i>padma</i> vor der Brust, dann eine Hand in <i>alapadma</i> seitlich diagonal angehoben, andere Hand in <i>sūcī</i> vor der Brust zeigt auf <i>alapadma</i>, dann linke Hand in <i>śikhara</i>, rechte Hand in <i>hamsāsya</i> zur Brust führen  Mimik: Liebevoll, erzählend</p>



			<p>Haltung: Stehend, Füße gekreuzt, dann Füße zusammen, danach in Halb-Hocke mit einem Fuss angewinkelt</p> <p>Gestik: Zuerst Nārāyaṇa-Pose, dann Viṭṭhala-Pose, dann rechte Hand in <i>kapita</i> vor der rechten Schulter, linke Hand in <i>dhola</i></p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>śakta <i>des allmächtigen</i></p>	<p>purāṇḍaraviṭṭhalana <i>Purandaraviṭṭhala</i></p>	<p>rāṇi <i>Königin</i></p>	

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

Formal fällt auf, dass in dieser Komposition das *anupallavi* fehlt. Das Stück teilt sich nicht in drei strukturelle Teile (*pallavi-anupallavi-caraṇa*), sondern besteht aus einer Refrain-artigen repetitiven Zeile (*pallavi*) und aus fünf im Wechsel mit dem *pallavi* gesungenen Strophen (*caraṇa*). Dies kann ein Hinweis darauf sein, dass dieses Stück bezüglich seiner Gliederung noch in seiner prä-karnatischen Form überliefert ist.<sup>141</sup> Entsprechend der weiten Verbreitung über die Grenzen der *mādhva*-Gemeinschaft hinaus, besteht das Lied in zahlreichen Varianten bezüglich Inhalt und Gliederung. Gewisse Text- und Musikvarianten vertauschen *caraṇa* 3 und *caraṇa* 4. Nur wenige Künstler singen alle fünf Strophen, populär sind vor allem *caraṇa* 1 und *caraṇa* 5. Ob die restlichen Strophen nicht gesungen werden, um die Darbietung nicht überlang erscheinen zu lassen, oder ob diese Strophen effektiv weniger verbreitet sind, kann nicht abschliessend festgestellt werden.

Das vorliegende Stück ist eines der metrisch regelmässigsten Stücke dieser Arbeit. Interessant ist, vor allem hinsichtlich der späteren Umsetzung in der karnatischen Musik, das *pallavi*, welches in einem *anuṣṭubh*-Silbenmetrum steht, und damit die Vorlage liefert für den in der musikalischen Wiedergabe implementierten Rhythmuszyklus *ādi-tāla*, der ebenfalls aus 8 Zeiteinheiten (*akṣara*) besteht. In den *caraṇas* ist sowohl bezüglich der Silben als auch der Moren eine deutliche Regelmässigkeit sichtbar. Bezüglich der musikalischen Metrik gibt es keine erwähnenswerten Besonderheiten.

Die Alliteration ist sehr ausgeprägt, benutzt viele verschiedene Formen und Muster und tritt neben den üblichen Stellen auch mitten im Text wiederholt auf. Der vorherrschende Konsonanten-Stil im Stück ist stark (*paruṣā*), da viele Konsonantenverbindungen, -verdoppelungen und einige Retroflexe vorkommen. Ausnahmen bilden *caraṇa* 2 und 3. Diese Feststellung deckt sich mit dem Inhalt der betroffenen Strophen, denn sowohl *caraṇa* 2 wie auch *caraṇa* 3 beschreiben mehrheitlich die sanften Facetten von Lakṣmīs Schönheit und Ausstrahlung. Das gesamte Stück besitzt ein *prasāda-guṇa*, also die Eigenschaft, seinen Inhalt klar und sofort verständlich darzulegen.

Die Hymnen, die Purandara zu Ehren anderer Gottheiten als Viṣṇu und Kṛṣṇa schrieb, haben hauptsächlich einen deskriptiven Charakter und enthalten vornehmlich ikonographische und mythologische Hinweise. Der philosophische Inhalt reduziert sich auf ein Minimum. Dies hat auch Auswirkungen auf die *nava-rasa* (neun Grundstimmungen).<sup>142</sup> Kompositionen wie *bhāgyada lakṣmī bārammā* enthalten hauptsächlich den *bhakti-śṛṅgāra-rasa*, welcher im vorliegenden Lied vor allem im *pallavi* und in der letzten Strophe spürbar wird. Die Komposition insgesamt lässt sich stimmungstechnisch jedoch nicht tiefer analysieren.

---

<sup>141</sup> Zur Gliederung von Purandaras Liedern s. o. in Kapitel 3 unter «Textanalyse und -kommentar».

<sup>142</sup> S. NARAYAN (2010:133f.).

Die meisten Attribute für die Göttin Śrī-Lakṣmī<sup>143</sup>, die Purandaradāsa in diesem *pada* verwendet, können mit Stellen in den Purāṇas<sup>144</sup> und im *Mahābhārata* erklärt werden. Inhaltlich ist auffällig, dass keine explizite Affiliation zu einer bestimmten theologischen Schule erkennbar ist. *Bhāgyada lakṣmī bārammā* ist ein allgemeines viṣṇuitisches Lied zur Lobpreisung der Göttin Lakṣmī, der Spenderin von Reichtum, Glück und Überfluss. Schon im *pallavi* des Stückes wird deutlich, dass Lakṣmīs Anwesenheit endlich ist und nur unter idealen Voraussetzungen stattfinden kann. Purandaradāsas Aufforderung «Komm Mutter!» folgen im ganzen Lied mehrere Wiederholungen, so dass man erkennen kann, dass der Akt des Einladens der Lakṣmī keine poetische Floskel, sondern ein Merkmal ihrer Verehrung ist. JACKSON (1998) übersetzt vermutlich deshalb diesen Imperativ mit «welcome».<sup>145</sup> Zusätzlich wird ihr Kommen mit unterschiedlichen Vorzeichen beschrieben, wie z.B. die Glöckchen an ihren Füßen, welche bei jedem herannahenden Schritt klingen.

Das Stück enthält diverse Umschreibungen der Lakṣmī, die mit ganz bestimmten Assoziationen des Glücks verknüpft sind:

- *bhāgya* (beständiges, verlässliches Glück)
- *lakṣmī* (unbeständiges Glück)
- *saubhāgya* (Eheglück)

Die Ausrichtung des gesamten Stücks gilt *bhāgya*, der Bitte um beständiges immerwährendes (materielles) Glück:

- «...lass es Gold regnen...» (*caraṇa* 2)
- «...gewähre unbegrenztes Glück...» (*caraṇa* 3)
- «...lass einen Strom von Zucker und geklärter Butter fließen...» (*caraṇa* 5)

Purandaradāsa spricht in der vierten Strophe von der täglichen Freude, die mit einer täglichen Wohlfahrt einhergehen würde. Dem gegenübergestellt wird Lakṣmī, das unbeständige Glück in Verkörperung der Göttin Lakṣmī, die eingeladen, gelobt und gewürdigt werden muss:

- Göttin des Glücks (*pallavi*)
- die mythologische Lakṣmī (*caraṇa* 1)
- die Unbeständige (*caraṇa* 4)

Alle Strophen wiederholen explizit oder implizit die Bitte, dass Lakṣmī kommen soll, und loben ihre Schönheit, um ihr zu schmeicheln. Das Eheglück (*saubhāgya*) ist der dritte Aspekt, womit Lakṣmī und ihre Gunst assoziiert werden:

- Sītā (*caraṇa* 2)

<sup>143</sup> Auf die Beziehung zwischen den zwei Bezeichnungen Śrī und Lakṣmī wird in diesem Kommentar nicht eingegangen. Beide Namen werden als Bezeichnung für ein und dieselbe Göttin verwendet.

<sup>144</sup> Eine gute Übersicht dazu s. DHAL (1995:63ff.).

<sup>145</sup> JACKSON (1998:84)

- Ehefrau des Veṅkaṭa-Viṣṇu (*caraṇa* 3)
- die Geliebte von Raṅganātha-Viṣṇu (*caraṇa* 5)

Das Beschreiben und Preisen der prachtvollen Erscheinung eines Gottes oder einer Göttin ist fester Bestandteil, wenn nicht sogar der eigentliche Kern, jedes klassisch indischen lyrischen Stückes. In *bhāgyada lakṣmī bārammā* finden sich mehrere entsprechende Stellen, die dem Leser oder Zuhörer eine bildliche Vorstellung ihrer Erscheinung geben sollen. Sie wird beschrieben als eine

- die klingende Fussglocken trägt (*caraṇa* 1)
- die leuchtet wie zehn Millionen Sonnen (*caraṇa* 2)
- die an ihren Händen Armreifen trägt, die lotusäugig ist und ein rotes Zeichen auf der Stirn trägt (alle *caraṇa* 3)
- die eine goldene Statuette ist (*caraṇa* 4).

All diese Beschreibungen sind auf zwei Ebenen zu verstehen: (a) einer physischen, welche dazu beiträgt, sich ein lebhaftes Bild der Lakṣmī zu machen und (b) einer interpretativen, auf welcher diese Beschreibungen als Metaphern für ihre göttlichen Eigenschaften zu verstehen sind. Das Beschreiben und Wahrnehmen der Schönheit einer Erscheinung hat im indischen ästhetischen Verständnis eine tiefe Bedeutung. Die Ästhetik, die ihrerseits nur in einer vollkommenen Darstellung ihre Entfaltung findet, spielt eine tragende Rolle in der bewussten sinnlichen Erfahrung. Diese Erfahrung beschränkt sich nicht notwendigerweise auf den künstlerischen Bereich, sondern kann auf alle Lebensbereiche übertragen werden. Die Göttlichkeit mittels der Ästhetik zu begreifen, ist daher ein entscheidendes Stilmittel, sowohl in der Poetik, als auch in der religiösen Ikonographie.

*Caraṇa* 4 und 5 widmen sich dem Thema der häuslichen Verehrung von Lakṣmī. Zum einen demonstriert dies die Einbettung von Lakṣmīs ritueller Verehrung. Zum anderen ist damit auch gleichzeitig der Kontext des Liedes gegeben, d.h. das Lied selbst ist Teil der häuslichen Verehrung von Lakṣmī.

Neben den allgemein bekannten meist materiellen Gaben (z.B. «lass es Gold regnen», *caraṇa* 2), mit welchen Lakṣmī ihre treuen Verehrer in der Regel beglücken soll, werden in diesem *pada* konkrete Wünsche geäußert, die über diese Gaben hinausgehen oder diese Gaben noch konkretisieren. Zusätzlich zu den Gaben wie Gold und Reichtum wird Lakṣmī auch um geistigen Wohlstand gebeten. Sie fungiert demzufolge in der viṣṇuitischen Glaubenslehre nicht nur als Ehefrau von Viṣṇu, sondern auch und vor allem als Vermittlerin zwischen den Suchenden (Verehrer) und dessen Ziel (Viṣṇu-Bewusstsein).<sup>146</sup> In *caraṇa* 2 heisst es daher: «Lass die Geisteskraft Erfolg und Einsicht sehen». Zwei Strophen weiter, in *caraṇa* 4 heisst es dann nochmals: «Zeige die Wahrheit» und «Lasse unsere Herzen scheinen».

Zuletzt wird der materielle Wohlstand noch paraphrasiert durch das Bild von Zucker und

<sup>146</sup> S. MALINAR (1998:141) und KINSLEY (1986:31f.).

geklärter Butter, die in einem Kanal von ihren Füßen fließen sollen. Dieses Bild ist in zweierlei Hinsicht interpretierbar. Im religiös-rituellen Kontext sind Zucker und geklärte Butter zwei der insgesamt fünf himmlischen Gaben, genannt *pañcāmṛta*, welche in einer *pūjā* offeriert werden. Im sozioökonomischen Kontext ist dieser Überfluss von Zucker und Butter, welche zwei der wichtigsten indischen Grundnahrungsmittel darstellen, als Überfluss im Allgemeinen auslegbar. Hier wird auch nochmals die kausale Verbindung zwischen dem Ort und Zeit der Verehrung und Lakṣmīs daraus folgender Gewährung von Wohlstand klar, denn es heisst «Du lässt Zucker und geklärter Butter in Strömen fließen, dort wo man Dich freitags verehrt».

Gott Viṣṇu findet dreimal Erwähnung in dieser Komposition: als Veṅkaṭa von Tirupati, als Viṭhala und als Raṅganātha von Aṭagiri. Die zweitgenannte Benennung Viṣṇus kann jedoch ausgeklammert werden, da es sich hier um Purandaradāsas *aṅkita-nāma*, um sein Alias als Dichter handelt. Die verbleibenden beiden Nennungen von Viṣṇu heben einerseits Aspekte von Lakṣmī als treue Ehefrau und Verbündete von Viṣṇu hervor; andererseits sind die genannten Tempel zwei bekannte Viṣṇu-Tempel, und man kann aufgrund ihrer Erwähnung schliessen, dass sie zu Purandaras Lebzeiten wohl grosse Beliebtheit genossen.

#### 4.1.2.2. *Ārige vadhuvāde*

##### **Material**

###### Hauptvorlage:

BKS Band 1, S.55, *śabdhārta* S. 235 – 239

###### Schriftliche Textgrundlagen:

PGR S. 46 – 47

SKR Band 1, S. 426, *śabdhārta* S. 427

SSK S. 249

BS S. 145 – 146

###### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (1989)

###### Musikalische Textgrundlagen:

- Rajkumar Bharathi (2002)
- V. K. Rajasimmhan (2007)
- Maharajapuram Santhanam (2007)

###### Choreographie: Vijaya Rao

Das Lied *ārige vadhuvāde* erzählt von der Göttin Lakṣmī und den vielen verschiedenen Formen ihres Gatten Viṣṇu. Das Stück kann zu den autobiografischen Liedern Purandaras gezählt werden, da jede genannte Erscheinung darin einem Pilgertempel in Indien entspricht, den Purandaradāsa besucht haben könnte. Purandara nennt in diesem Lied 17 irdische Wallfahrtsorte bzw. -tempel in ganz Indien und verwebt sie in einen Monolog, der an Göttin Lakṣmī gerichtet ist. Das Lied ist als *varṇam* choreographiert.

Rāga: Rāgamālika (kurañji – yamuna kalyānī – darbāri kānaḍa – sindhu bhairavi – nāga-svarāvali)

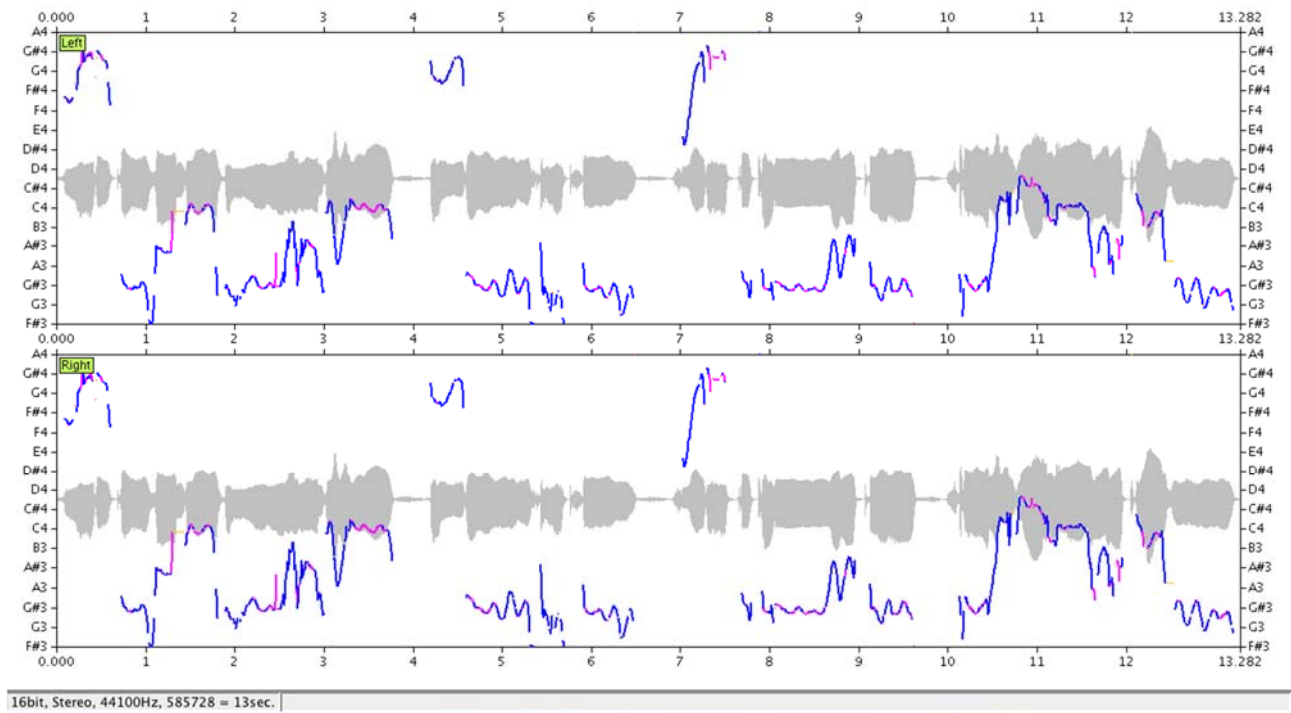


Abb. 110: Darstellung der ersten 13 Sekunden des Lieds āṛige vadhu vāde im Pitch-Analyser

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt mit Pitch-Analyser. Das *pallavi* teilt sich in vier gesungene Phrasen (Sek. 0-4, Sek. 4-6,5, Sek. 6,5-10 und Sek. 10-13, s. auch graue Flächen). *Kurañjī* ist ein *vakra-rāga*, d.h. seine Noten folgen keiner linearen Reihe, was daran sichtbar ist, dass kein kontinuierlich steigender und fallender Melodieverlauf möglich ist. Die Noten *antara-gāndhāra* und *pañcama* sind sogenannte *jīva-svara*, d.h. sie werden mit Verzierungen (*gamaka*) umspielt, was hier in Sek. 2, 5 und 12 resp. in Sek. 11 sichtbar ist. *Kurañjī* ist eher ein melancholischer *rāga* und wird daher in der mittleren Oktave (*madhyama-śruti*) und in *vilambita laya*, d.h. gemässigtem Tempo, gesungen.<sup>147</sup>

Tāla: Ādi

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		O	O
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>147</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

## Pallavi

ārige vadhuvāde<sup>148</sup> - aṁbujākṣi<sup>149</sup> |  
kṣīrābdhikannike<sup>150</sup> - śrīmahālakumī<sup>151</sup> ||pa||

### Literarische Übersetzung:

Wessen Braut bist Du

- Iotosäugige, dem Milchozean entsprungene Jungfrau -  
Śrī Mahālakṣmī?

### Textvarianten:

Die Varianten mit *āguve* (2. Pers. Sing. Fut.) statt *āde* (2. Pers. Sing. Perf.) verändern die Bedeutung inhaltlich in Bezug auf die zeitliche Abfolge. Während in der vorliegenden Übersetzung Lakṣmī die Wahl ihres Ehemanns bereits getroffen hat, steht die Wahl in der erwähnten Textvariante noch bevor (Wessen Braut wirst Du werden...). Die Varianten *yārige* statt *ārige* und *mahā-lakṣmī* statt *mahā-lakumi* sind Adaptionen ans neuzeitliche Kannada und haben auf den Inhalt keinen Einfluss. Die Lesart *mahā-lakṣmī* kreiert eine zusätzliche Alliteration mit der Silbe *kṣa*, welche in der Version mit *mahā-lakumi* nicht besteht.

### Metrik:

Das *pallavi* ist metrisch typisch für ein *pada* ohne *anupallavi* gestaltet: Die Zeilen im *pallavi* weisen ein gemeinsames Muster mit der metrischen Struktur der folgenden Strophen auf.

1	2	3	4	5	6	7	8
ā	ri <u>ge</u>	vadhu	vā	de	aṁ	bu	jākṣi
kṣī	rābdhi	kan	nike	śrī	mahā	laku	mī

Durch die Variante mit *āguve* wird die erste Zeile metrisch um eine More verlängert (16 statt 15). Die Textvarianten bewirken aber vor allem, dass der Flow in beiden Zeilen einheitlicher wird.

1	2	3	4	5	6	7	8
yā	ri <u>ge</u>	vadhu	vāgu	ve	aṁ	bu	jākṣi
kṣī	rābdhi	kan	nike	śrī	mahā	lakṣ	mī

<sup>148</sup> Vijaya Rao & Maharajapuram Santhanam: *yārige vadhuvāguve*

<sup>149</sup> Maharajapuram Santhanam: *mahālakṣmī*

<sup>150</sup> SSK: *kṣīrābdi kannika* [!]

<sup>151</sup> Vijaya Rao, Maharajapuram Santhanam: *~lakṣmī*



### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *ra*. Der Konsonanten-Stil in der ersten Zeile ist eher sanft (*upanāgarikā*), in der zweiten Hälfte ist er aufgrund der vor-kommenden Konsonantenverdoppelung und der Zischlaute etwas stärker (*paruṣā*).

### Sinnschmuckmittel:

*ambujākṣi* *Ambujākṣi* wird als *rūpaka* zur Beschreibung Lakṣmīs verwendet.

*kṣīrābdhi-kannike* Die Beschreibung der Lakṣmī als eine aus dem Milchozean geborene Jungfrau ist eine sogenannte *aprastutapraśaṁsā*, eine indirekte Beschreibung die auf den Ursprung der Göttin hinweist.<sup>152</sup>

### Texterklärungen:

*kṣīrābdhi* Der kosmische Milchozean ist einer der zwei *divyadeśa*, die sich nicht auf dieser Welt befinden.<sup>153</sup> Gott Viṣṇu hält sich dort als Kṣīrābdhinātha in der *vyūharūpa*-Form auf.<sup>154</sup> Er liegt in der *bhujāṅga-śayana*-Haltung im Yoga-Schlaf (*yoga-nidrā*) auf der Welt-erhaltenden Schlange Ādiśeṣa<sup>155</sup>. Seine Gefährtinnen sind Mahālakṣmī und Bhūdevī. Ob Purandaradāsa Lakṣmī hier *kṣīrābdhi-kannikā* nennt, mit dem Bewusstsein, dass er dabei auf den 107. *divyadeśa* verweist, kann nicht abschliessend geklärt werden. Geht man davon aus, dass er die 17 Tempel, die im folgenden Stück aufgezählt werden, in vollem Bewusstsein ihrer Bedeutung in die Komposition eingebaut hat, dann fällt es schwer, die Nennung von *kṣīrābdhi* im *pallavi* als Zufall anzusehen. Auch vom poetischen Standpunkt aus kann man nicht von einem Zufall ausgehen, da es zur Beschreibung von Lakṣmī genügend Alternativen gäbe. Es ist daher davon auszugehen, dass Purandara hier ganz bewusst von *kṣīrābdhi* spricht, auch wenn er davon ausgehen musste, dass nicht alle Hörer über das entsprechende Wissen verfügten, um die Bedeutung dieser Aussage zu erkennen.

### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) in diesem Refrain ist *hāsyā*, das Lächerliche. Die Frage an Lakṣmī gleicht dem Nachbohren einer Freundin, die sich insgeheim über die Verliebtheit oder die Beziehung ihrer Gefährtin lustig macht. Die Frage als solche und der folgende Aufbau des *carāṇa*, die ja allesamt mögliche Antworten auf diese hypothetische Frage geben, setzt schon voraus, dass die Gefährtin die Beantwortung der Fragen als unwichtig ansieht. Das ganze Stück könnte als eine Parodie über die Formevielfalt von

---

<sup>152</sup> Zur Geburt aus dem Milchozean s. Kommentar des Lieds *bhāgyada lakṣmī*.

<sup>153</sup> Von den insgesamt 108 *divyadeśa* befinden sich zwei ausserhalb der irdischen Welt. Einer davon ist der Milchozean *kṣīrābdhi*, der andere ist Viṣṇus Himmel *vaikuṇṭha*. Purandara erwähnt in diesem Lied noch 5 weitere irdische *divyadeśa*.

<sup>154</sup> Die *vyūharūpa*-Form Viṣṇus emaniert in vierfacher Gestalt: Vāsudeva, Saṁkarṣaṇa, Pradyumna und Aniruddha, s. RAMESH (1998:74).

<sup>155</sup> Ādiśeṣa ist der Schlangenkönig und Herr der Unterwelt (*pātāla*). Sein Körper und sein Kopf formen Viṣṇus Ruhestätte, der zwischen den Schöpfungen schläft. Ausführlicher s. RENGARAJAN (2004:155).

Gott Viṣṇu angesehen werden, wären die Epitheta nicht von solcher Bewunderung und Hingabe erfüllt, dass eine solche Charakterisierung weniger passend erscheint. Das Parodieren begrenzt sich daher auf die Stichelei zwischen der imaginären Freundin bzw. Fragestellerin und der angesprochenen Göttin Lakṣmī. Diese Adressierung wird in den *caraṇa* vereinzelt nochmals aufgegriffen<sup>156</sup>, um den ehrfurchtsvollen Dichtungsstil dort jedoch nicht zu unterbrechen, sind diese kurzen Ansprachen ebenfalls äusserst huldvoll gewählt (mehr dazu bei den entsprechenden Strophen) und bergen daher kaum mehr etwas von diesem *hāsyā-rasa*, wie er im *pallavi* vorzufinden ist.



ārige  
Wessen



vadhuvāde  
Braut bist Du geworden



#### Version 1

Haltung: Stehend, mit gekreuzten Beinen

Gestik: Rechte Hand in *śikhara*, danach beide Hände in *haṁsāsya* um den Hals, dann *muṣṭi* unter dem Kinn

Mimik: Fragend

<sup>156</sup> S. *caraṇa* 2 & 3.



ārige  
Wessen



vadhuvāde  
Braut bist Du geworden



### Version 2

Haltung: Zuerst stehend, dann auf einem Bein in Halb-Hocke, dann wieder stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *alapadma*, danach beide Hände in *hamsāsya* um den Hals, dann beide Hände in *patāka* nach vorne

Mimik: Fragend



ārige  
Wessen



vadhuvāde  
Braut bist Du geworden



### Version 3

Haltung: Zuerst stehend, dann Halb-Hocke mit gekreuzten Beinen, dann wieder stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Rechte Hand in *alapadma*, die zu *śikhara* wird, danach beide Hände in *hamsāsya* um den Hals, dann zwei *patāka* nach vorne zeigen

Mimik: Fragend



āmbuja  
lotos



ākṣi  
āṅgige

### Version 1

Haltung: Halb-Hocke

Gestik: Rechte Hand in *bāṇa*, linke Hand in *alapadma*, beide Hände übereinander, danach rechte Hand in *hamsapakṣa* wechseln und zu Augen führen

Mimik: Lächelnd



āmbuja  
lotos



ākṣi  
āṅgige

### Version 2

Haltung: Zuerst stehen, beide Füße zusammen, dann Halb-Hocke

Gestik: Beide Hände in *kapota*, die sich langsam in zwei *alapadma* öffnet, danach beide Hände in *hamsapakṣa* wechseln und zu Augen führen

Mimik: Lächelnd



kṣīrābdhi



*aus dem Milchozean hervorgegangene*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *hamsāsya*, Arme nach vorne gestreckt, in Wellenbewegungen langsam auseinanderbringen

Mimik: Erzählend, neutral lächelnd



kannike  
Jungfrau

Haltung: Halb-Hocke, ein Fuss angewinkelt  
Gestik: Rechte Hand in *kapita* am Kinn, linke Hand in *dhola*  
Mimik: Lieblich



śrī  
Śrī



mahālakumī  
Mahālakṣmī

Haltung: Halb-Hocke, dann  
linkes Bein hoch  
Gestik: Zwei Lakṣmī-Posen  
Mimik: Gütig lächelnd

## Caraṇa 1

śaradhibarṁdhana rāmacaṁdra mūrutigo  
paramātmā siriyanarṁta<sup>157</sup> padmanābhanigō<sup>158</sup> ||  
sarasijanābha<sup>159</sup> janārdanamūrutigo<sup>160</sup>  
eraḍu hoḷeya<sup>161</sup> raṁgapaṭṭaṇavāsago<sup>162</sup> ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Bist Du die Braut ...*

*... vom Ozeanüberbrücker Rāmacandra?*

*... von der höchsten Seele, dem Ānantapadmanābha?*

*... vom Janārdana mit dem Lotus-Nabel?*

*... oder von dem, der im Raṁgapaṭṭaṇa der zwei Flüsse weilt?*

### Textvarianten:

Keine der vorliegenden Textvarianten übernimmt die hier vorliegende *svarabhakti*-Variante von *siri-yanarṁta*, alle benutzen die neuzeitliche Alternative *śrī*. Maharajapuram Santhanams Variante *ubhaya kāvēṛī* («beide Kaveri») ist eine moderne Variante des ursprünglichen Textes zum besseren Verständnis und wurde in keiner anderen Interpretation wiederholt.

### Metrik:

Diese Strophe gibt das ungefähre Moren-Muster der jeweils ersten und letzten Zeile für die folgenden *caraṇa* vor (erste Zeile immer unter 19, letzte immer über 19 Moren). Die Verkürzung aller Interpreten von *padmanābhanigō* auf *padmanābhagō* ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die zweite Zeile silbenmässig die längste im Vers und daher schwierig zu singen ist. Ansonsten folgt die musikalische Metrik einem ziemlich regelmässigen Flow.

1	2	3	4	5	6	7	8
śara	dhibarṁ	dha	na	rā	macaṁdra	mūru	tigo
para	mātma	siri	yana	rṁta	padma	nābha	nigō
sara	sija	nā	bha	janār	dana	mūru	tigo
era	ḍu ho	ḷeya	raṁga	paṭ	ṭaṇa	vā	sago

### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf (a)ra. Der Endreim verhält sich nach dem Muster a-b-a-b, wobei der a-Reim das gesamte letzte Wort der Zeile mit einschliesst, während sich der b-Reim nur auf die letzte Silbe beschränkt. Der Konsonanten-

<sup>157</sup> Maharajapuram Santhanam: ohne siri~

<sup>158</sup> PGR, SKR, SSK, Vijaya Rao: *śrī* anarṁtapadmanābhanigō; Maharajapuram Santhanam, Rajkumar Bharati, A. V. K. Rajasimhan: ~padmanābhagō

<sup>159</sup> BS: ~jabhava

<sup>160</sup> SSK: janārdhana [!] mūrutigō; BS: ~mūrutigō; Vijaya Rao & Maharajapuram Santhanam: *śrī*janārdana~

<sup>161</sup> Maharajapuram Santhanam: *ubhaya kāvēṛī*

<sup>162</sup> Vijaya Rao: raṁgapaṭṭaṇada~

Stil ist in der ersten Hälfte *upanāgarikā*, denn die Wahl der Konsonanten ist sehr sanft. In der zweiten Hälfte ist es der *paruṣā*-Stil, da vereinzelt retroflexe und verdoppelte Konsonanten vorkommen.

#### Sinnschmuckmittel:

Da alle Beschreibungen von Viṣṇus Erscheinungsformen Merkmals- oder Eigenschaftsaufzählungen sind, ist das ganze *caraṇa* ein *parikara-alaṃkāra*.

*paramātmā* Diese Beschreibung von Viṣṇu ist ein *udātta*, da sie seine Vorzüglichkeit bzw. seine Grösse schildert.

*eraḍu hoḷeya raṃgapaṭṭaṇa-vāsago* Diese Umschreibung von Viṣṇu ist ein *paryāyokta* (Periphrase), da sie seine Erscheinung nicht direkt benennt, sondern lediglich seinen Standort beschreibt.

#### Texterklärungen:

Vier Erscheinungsformen Viṣṇus werden in dieser Strophe mittels drei Epitheta und einer Umschreibung aufgezählt:

1. Rāmacaṃdra
2. Ānaṃtapadmanābha
3. Janārdana
4. Raṅganātha

Diese vier Gottesbilder von Viṣṇu stehen in vier berühmten Pilger-Tempeln:

*Rāmanāthasvāmin-Tempel in Rameswaram*<sup>163</sup>: Einer der grössten Rāma-Tempel in Indien ist der Rāmanāthasvāmin-Tempel<sup>164</sup> in der Stadt Rameswaram (Ta.: இராமேஸ்வரம், *rā-meśvaram*<sup>165</sup>) im heutigen Bundesstaat Tamil Nadu. Er ist aufgrund seiner Entstehungsgeschichte sowohl für *śaiva* als auch für *vaiṣṇava* eine wichtige Pilgerstätte. Das *liṅga* im Hauptaltar gehört zu den *jyotir-liṅga* und ist damit einer der 12 heiligsten Orte für die Anhänger von Śiva.<sup>166</sup> Gleichzeitig gehört der Tempel zu den sogenannten *cār-dhām* (Hi.: चार्धाम्), den vier heiligen Pilgerstätten für Gott Viṣṇu, zusammen mit Badrinath (Hi.: बद्रीनाथ, *badri-nāth*), Puri (Or.: ପୁରୀ, *pūrī*) und Dwaraka (Gu.: द्वारका, *dvārakā*).<sup>167</sup> Aufgrund seiner Wichtigkeit wird der Ort im Volksmund daher auch «Varanasi des Südens» genannt.<sup>168</sup> Der Tempel liegt auf einer Insel im Golf von Mannar (Ta.: மன்னார் வளைகுடா) zwischen dem indischen Subkontinent und der Insel Sri Lanka (Ta.: இலங்கை, *śrīlāṅkā*).

Der Platz an dem der Tempel steht, ist nicht älter als 900 Jahre. Auf ihm wurde vermutlich

<sup>163</sup> S. BKS (1963:236).

<sup>164</sup> Ausführlich zu diesem Tempel s. ANNAPOORNA (2000:71ff.) und ANANTHARAMAN (2006:69ff.).

<sup>165</sup> Der Name des Ortes setzt sich zusammen aus *rāma* + *īśvara* (für Śiva).

<sup>166</sup> Die *jyotir-liṅga* sind ähnlich wie die *svayamvyakta-mūrti* von Viṣṇu Selbstmanifestationen von Śiva.

<sup>167</sup> Mehr zu den *cār-dhām* s. u. im allgemeinen Kommentar.

<sup>168</sup> Mit dieser Bezeichnung werden auch andere wichtige Tempel in Südindien benannt (s. u.).

im 12. Jh. zur Zeit der späten Cōlā-Könige (Ta.: சோழர், 1070 – 1279) ein Tempel erbaut.<sup>169</sup> Es wird vermutet, dass die Entstehung dieses Tempels von einer sehr einfachen Konstruktion bis hin zum steinernen Gebäude eine langsame Entwicklung war und sich über mehrere Jahrhunderte hinzog.<sup>170</sup> Die letzten Herrscher der Pāṇḍya (Ta.: பாண்டிய, 13./14. Jh.) und die Könige von Vijayanagara (Kn.: ವಿಜಯನಗರ, ab 1336) vollendeten den Bau mit zahlreichen Ergänzungen. König Kṛṣṇadēvarāya (Kn.: ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ, regn. 1509 – 1529) von Vijayanagara besuchte Rameswaram im Jahre 1513 und beschenkte den Tempel reich.<sup>171</sup> Die letzte grosse Renovation erfuhr der Tempel im frühen 18. Jh. unter der Herrschaft der Setupati.<sup>172</sup> Aufgrund der geographischen Nähe von Srilanka wurde der Tempel zwischen dem 12. und 14. Jh. immer wieder von Königen aus Lanka kontrolliert.<sup>173</sup> Zwischen 1310 und 1314 eroberte das Sultanat von Delhi (Fa.: سلطنة دہلی) das Gebiet und der Tempel wurde samt seinem Hauptidol zerstört. Anstelle des Tempels wurde eine Moschee errichtet. Erst Kumāra Kampana (Kn.: ಕುಮಾರ ಕಂಪನ, 14. Jh.) besiegte das Sultanat im Jahre 1371 und Rameswaram wurde dem Königreich von Vijayanagara angeschlossen.

Die ältesten Erwähnungen dieses Pilgerortes finden sich in buddhistischen Texten. Sie erzählen von König Aśoka (304 – 232 v. Chr.) und seiner Pilgerreise nach Rameswaram.<sup>174</sup> Die ältesten Nennungen des Tempels finden sich in den klassischen Sanskrit-Texten wie dem *Liṅgapurāṇa*<sup>175</sup> oder dem Epos *Mahābhārata*<sup>176</sup>. Die Legende besagt, dass Śrī Rāma, die siebte Inkarnation von Gott Viṣṇu, auf der Suche nach seiner entführten Frau Sītā von Rameswaram aus eine Brücke über den Ozean baute (*śaradhi-baṁdhana*), um nach Lanka zu kommen. Nachdem er Sītā von der Gefangenschaft in Lanka befreit hatte, verehrte er in Rameswaram Gott Śiva in Form eines *liṅga*.<sup>177</sup> Im Hauptschrein steht daher nicht die *mūrti* von Rāma, sondern die beiden *liṅga* aus der Legende. Im Sanctum Sanctorum steht Sītās

<sup>169</sup> S. SEN GUPTA (2003:185).

<sup>170</sup> Vgl. ANANTHARAMAN (2006:72). Für eine detaillierte Beschreibung der architektonischen Besonderheiten des Tempels s. MICHELL (1995:116ff.).

<sup>171</sup> S. SEN GUPTA (2003:185).

<sup>172</sup> S. MICHELL (1995:116) und ANANTHARAMAN (2006:72); SEN GUPTA (2003:185) berichtet von Erweiterungen des Tempels, die im 17. Jh. durch die Madurai Nāyaka (Ta.: மதுரை நாயக, 1529 – 1736) stattgefunden haben.

<sup>173</sup> S. SEN GUPTA (2003:179).

<sup>174</sup> S. SEN GUPTA (2003:178), ohne Nachweis.

<sup>175</sup> LiP 1,92.149; RKV 134.1, 230.73 & 231.17; Laut PURANIC ENCYCLOPAEDIA (2002:642, ohne Nachweis) auch im *Śiva- & Skanḍapurāṇa*.

<sup>176</sup> MBh. nach II.30.25 in D1 und D2, Appendix I.17.17; S. SEN GUPTA (2003:178f.).

<sup>177</sup> Die Legende erzählt, dass Rāma Busse tun wollte, da Rāvaṇa, der Sītā gefangen gehalten hatte, ein Brahmāne war und Rāma sich mit dessen Tötung mit Sünde beladen hatte. Da Rāvaṇa ein Śiva-Verehrer war, wollte Rāma Gott Śiva mit einem Opfer (*yajña*) und der Installation eines Liṅga um Verzeihung bitten, weil er seinen Verehrer getötet hatte, s. LiP 2,11.38. Rāma schickte Hanūmān zum Berg Kailāśa, um ein kristallenes *liṅga* für die Opferzeremonie zu beschaffen. Hanūmān kehrte jedoch nicht rechtzeitig zurück und in ihrer Not formte Sītā aus Dreck und Sand selbst ein *liṅga*. Als das Opfer vorbei war, erschien Hanūmān und versuchte den Sand-*liṅga* zur Seite zu schieben, um das kristallene *liṅga* an seiner Stelle zu installieren. Dies gelang ihm aber nicht. Um Hanūmān nicht zu enttäuschen, baute Rāma schliesslich einen Tempel, in welchen er beide *liṅga* integrierte. Noch heute beinhaltet der Tempel zwei *liṅga*, einen aus Erde (*rāmaliṅga*) und einen aus Kristall (*viśvaliṅga*), s. SEN GUPTA (2003:182f.) und <http://www.rameswaramtemple.tnhrcce.in/> – Zuletzt geprüft am 26.2.2015. ANANTHARAMAN (2006:70) nennt noch eine zweite Legende.



*liṅga* (Rāma- oder Rāmanāthasvāmī-*liṅga*), in einem zweiten Schrein an der Nordseite des Tempels steht das Hanūmān<sup>178</sup>-*liṅga* (*viśva-liṅga*).<sup>179</sup> Die Idole von Rāma, Sītā und Lakṣmaṇa stehen in einem Nebenschrein, über ihre Geschichte ist jedoch nichts bekannt. Zahlreiche Bilder mit Szenen aus der Legende schmücken diverse Hallen des Tempels.

*Ānantapadmanabhasvāmin-Tempel in Trivandrum*<sup>180</sup>: Die *mūrti* des Ānantapadmanabhasvāmin steht im gleichnamigen Tempel in Trivandrum (Mi.: തിരുവനന്തപുരം, *tiruvananthapuram*) im Bundesstaat Kerala.<sup>181</sup> Dieser sehr alte und äusserst bekannte Tempel gehört sowohl zu den *divyadeśa*, den 108 Erscheinungsorten von Viṣṇu<sup>182</sup>, als auch zu den fünf *viṣṇu-pīṭha*, den irdischen Wohnstätten Viṣṇus, und ist damit einer der heiligsten Orte für gläubige *vaiṣṇava*. Eine der Legenden besagt, dass der Tempel eine Kopie des Tempels in Tiruvattaru (Ta.: திருவட்டாறு) in Kanyakumari (Ta.: கன்னியாகுமரி, *kanyākumārī*) ist, welcher auch Ādi-Ānantapura genannt wird.<sup>183</sup> Es ranken sich zahlreiche Legenden um den Ort und den Tempel. Eine einheitliche Entstehungslegende besteht jedoch nicht.<sup>184</sup> Der Tempel steht auf einer leichten Anhöhe und das Gelände umfasst etwa 3 Hektar Land. Architektonisch ist der Tempel eine Mischung des indigenen Kerala-Baustils und typisch drawidischen Elementen.<sup>185</sup> Der Tempel wurde vermutlich im 8. oder 9. Jh. erbaut. Dies belegen verschiedene Erwähnungen in der klassischen Literatur, darunter auch Sanskrit-Werke wie das *Padma*-, *Skanda*- oder *Bhāgavatapurāṇa*.<sup>186</sup> Der Tempel wurde im Jahre 1686 durch ein grosses Feuer fast vollständig zerstört. Anizham Thirunal Marthanda Varma (Mi.: അനീഴം തിരുനാൾ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ, 1706 – 1758), der König von Travancore, rekonstruierte den Tempel und ersetzte die *mūrti* mit einer neuen, die mit 12'000 *śāligṛāma*<sup>187</sup>-Steinen bestückt ist.<sup>188</sup> Wegen zahlreicher Schenkungen und Patronage durch

<sup>178</sup> Hanūmān ist der treue Gefährte und grösste *bhakta* von Śrī Rāma. Er ist Sohn des Windgottes Pavana und der himmlischen Nymphe Añjanā. Er vollbrachte viele Heldentaten im Dienst von Rāma, s. RENGARAJAN (2004:66ff.). In der Ikonografie ist er als halb Mensch halb Affe dargestellt meist in gebückter und verehrender Haltung vor seinem Herrn Rāma.

<sup>179</sup> S. ANANTHARAMAN (2006:71).

<sup>180</sup> S. BKS (1963:236).

<sup>181</sup> Ausführlich zu diesem Tempel s. ANNAPOORNA (2000:94ff.). Eine Monografie zu diesem Tempel schrieb Prinzessin GOURI LAKSHMI BAYI (1995) von Travancore. Jedoch ist diese mehr Eulogie als Monografie und kann hier nicht herbeigezogen werden. Andere Monografien zum Padmanābha-Tempel in Trivandrum sind nicht bekannt. Der Tempel hat jedoch eine detaillierte eigene Internetseite, s.

<http://www.sreepadmanabhaswamytemple.org/index.htm> – Zuletzt geprüft am 26.2.2015.

<sup>182</sup> Insgesamt zählt Purandara in diesem Stück 5 *divyadeśa*-Tempel auf. Mehr dazu s. u.

<sup>183</sup> S. RAMESH (2000:131).

<sup>184</sup> RAMESH (2000:134ff.) spricht von drei verschiedenen Entstehungs-Legenden, s. auch ANANTHARAMAN (2006:225f.).

<sup>185</sup> Für eine ausführliche Beschreibung der Tempel-Anlage und ihrer architektonischen Eigenschaften s. MICHELL (1995:119f.) und ANANTHARAMAN (2006:226f.).

<sup>186</sup> S. RAMESH (2000:130), ohne Nachweis.

<sup>187</sup> Ammoniten-reiches, schwarzes Gestein, aus welchem die *mūrti* von Gott Viṣṇu traditionell gefertigt werden, s. RAMESH (2000:132). Dem *śāligṛāma* werden verschiedene magische Kräfte zugesprochen. Der Legende nach wird er aus dem Gandaki-Fluss (Hi.: गण्डकी नदी, *gaṇḍakīnadi*) in Nepal gewonnen. Die Bedeutung des Wortes ist unbekannt. RENGARAJAN (2004:151ff.) behauptet, es setze sich aus *sāla* und *grāma* zusammen, was bedeutet, dass es sich hier um einen Stein handelt, der am Wohnort des Sāla-Fisches zu finden ist.

<sup>188</sup> S. ANANTHARAMAN (2006:227) und BERNIER (1982:111).

Könige ist der Tempel sehr reich und neben dem Tempel von Tirupati<sup>189</sup> (Te.: తిరుపతి) einer der reichsten Pilgerorte in Indien.<sup>190</sup> Da die Könige von Tiruvananthapuram eng mit der Erhaltung des Tempels verbunden sind, werden sie auch Padmanābhadaśa («Diener des Padmanābha») genannt.

Die *mūrti* des Ānantapadmanābhasvāmin im Hauptaltar des Tempels liegt in der *bhujāṅgaśayana*-Haltung auf der weiterhaltenden Schlange Ānanta und ist im *yoga-nidrā*, im Yoga-Schlaf, versunken. Aus seinem Nabel ragt eine Lotusblume (*padmanābha*), in welcher Brahmā der Schöpfer sitzt. Er hat zwei Arme, mit dem einen stützt er seinen Kopf, in der anderen Hand hält er eine Lotusblume. Die *mūrti* ist mit den typischen Merkmalen von Viṣṇu versehen: Krone (*kirita-mukuta*), Wasserwesen-Ohringe (*makara-kunḍala*<sup>191</sup>), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*), Fussreifen (*kaṅkaṇa*), Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*) und die heilige Schnur (*yajñopavīta*). Seine Gefährtinnen sind Śrīdevī und Bhūdevī.

*Janārdanasvāmin-Tempel in Varkala*<sup>192</sup>: Die *mūrti* des Janārdanasvāmin steht im gleichnamigen Tempel in Varkala (Ml.: വർക്കല, *varkkala*) im heutigen Bundesstaat Kerala, etwa 40 km von Tiruvananthapuram entfernt. Dieser fast 2000-jährige Tempel ist auch bekannt als *dakṣiṇa kāśī*, als Varanasi des Südens. Ausser der Entstehungslegende ist nicht viel über diesen Tempel bekannt.<sup>193</sup> Er ist im typischen Kerala-Architektur-Stil gebaut und wurde von den Königen von Tiruvananthapuram unterstützt.<sup>194</sup>

Die *mūrti* steht (*sthānaka*) und ist mit vier Armen abgebildet. In den oberen beiden Händen hält sie Schneckenhorn (*śaṅkha*) und Diskus (*cakra*), die Symbole von Viṣṇu. Die zweite

<sup>189</sup> Mehr zum Tempel in Tirupati s. u.

<sup>190</sup> Aufgrund neu entdeckter verborgener Schätze war der Tempel in den letzten Jahren wieder vermehrt in den Medien vertreten, z.B. im deutschen Magazin *Spiegel*, s. <http://www.spiegel.de/panorama/gold-und-diamanten-forscher-entdecken-milliarden-schatz-in-indischem-tempel-a-772021.html> – Zuletzt geprüft am 26.2.2015, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/sensationeller-tempelschatz-hindu-verband-droht-mit-massenselbstmord-a-772456.html> – Zuletzt geprüft am 26.2.2015, oder in englischsprachigen Medien, wie *BBC*, s. <http://www.bbc.co.uk/news/world-south-asia-13994351> – Zuletzt geprüft am 26.2.2015, oder *Times of India*, s. <http://timesofindia.indiatimes.com/india/Sree-Padmanabhaswamy-temple-treasure-belongs-to-deity-Royal-family/articleshow/9156357.cms?referral=PM> – Zuletzt geprüft am 26.2.2015.

<sup>191</sup> Als *makara*-Kreole ist ein Ohring in runder Form zu verstehen. Das Wasserwesen (*makara*) liegt in diesem Ring eingebettet. Diese Art von Ohring war vor allem bei den ländlichen Bewohnern und Stammesleuten verbreitet.

<sup>192</sup> S. BKS (1963:236).

<sup>193</sup> Die Legende besagt, dass Viṣṇu einmal dem Weisen Nārada und dessen lieblicher Musik gefolgt ist. Ohne es zu bemerken, erreichte er den *satya-loka*, wo der Schöpfergott Brahma auf ihn wartete und sich vor ihm auf dem Boden niederwarf. Viṣṇu, immer noch abgelenkt von Nāradas Musik, bemerkte zwar, dass er mittlerweile den *satya-loka* erreicht hatte, sah aber Brahma nicht und kehrte wieder um nach *vaikuṇṭha* zurück. Brahma lag immer noch ausgestreckt am Boden, und es sah so aus, als hätte er sich vor die Füße Nāradas niedergeworfen. Die Prajāpati lachten den Schöpfergott aus. Dieser wurde zornig und verfluchte sie, dass sie als Menschen auf der Erde wiedergeboren werden. Als sich die Götter für ihre Missetat entschuldigten, versprach Brahma, dass der Fluch aufgehoben werde, wenn sie als wiedergeborene Menschen Janārdanasvāmin verehren würden. Der Tempel dazu werde dort stehen, wo Nāradas Schal, genannt *Valkalam* (Ml.: വാല്കല, *valkkala*), zur Erde niederfallen werde, was am Ort des heutigen Tempels geschah, s. <http://blessingsonthenet.com/indian-temple/article/529/legend-of-lord-janardhana-swamy-temple> – Zuletzt geprüft am 24.2.2015.

<sup>194</sup> S. ANANTHARAMAN (2006:244).

linke Hand stützt sich auf die Keule (*gadā*), mit der zweiten rechten Hand hält Janārdana-svāmin einen Wasserbehälter in der Hand. Es heisst, dass die Welt endet, sobald sich diese Hand seinem Mund nähert.<sup>195</sup> Ansonsten trägt die *mūrti* die typischen Merkmale von Viṣṇu: Krone (*kirīṭa-mukuṭa*), Wasserwesen-Ohrringe (*makara-kunḍala*), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*), Fussreifen (*kaṅkaṇa*), Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*) und die heilige Schnur (*yajñopavīta*). Janārdanasvāmin hat in diesem Tempel keine Gefährtin.

*Ranganātha-Tempel in Srirangapatna*<sup>196</sup>: Die *mūrti* des Ranganātha<sup>197</sup> steht im Tempel von Srirangapatnam (Kn.: ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣ, *śrīraṅgaṭṭaṇa*) nahe der Stadt Mysore (Kn.: ಮೈಸೂರು, *maisūru*) im Bundesstaat Karnataka. Der Tempel gehört zu den *pañcaraṅga-kṣetra*, den fünf Ranganātha-Tempeln am Flussbett des Kaveri (Kn.: ಕಾವೇರಿ, *kāveri*).<sup>198</sup> Die Stadt wird von zwei Seiten von diesem Fluss umspült, daher nennt man sie auch die Stadt der zwei Flüsse (*eraḍu hoḷeya*). Die Stadt verdankt ihren Namen dem Tempel<sup>199</sup>, welcher ein wichtiger Pilgerort für alle *vaiṣṇava* in Südindien ist. Der Tempel wurde im 9. Jh. erbaut.<sup>200</sup> Die Stadt Srirangapatna wurde von Kṛṣṇadēvarāya im Kampf gegen die Gajāpati (Or.: ଗଞ୍ଜାପତି, *gaṅjapati*) erobert und gehörte von 1512 an zum Territorium des Vijayanagara-Reichs.<sup>201</sup> Während dieser Zeit wurde der Tempel nachhaltig architektonisch verbessert und verstärkt.

Die *mūrti* des Ranganātha liegt in der *bhujāṅga-śayana*-Haltung auf der welterhaltenden Schlange Ādiśeṣa. Sein Kissen bildet der Körper der Schlange, der wie eine Spirale zu einer Liege aufgerollt ist. Das siebenköpfige Haupt der Schlange beugt sich über Viṣṇus Kopf. Viṣṇu stützt sich auf seinen rechten Arm, sein linker Arm liegt ausgestreckt auf seinem Körper. Ansonsten trägt die *mūrti* die typischen Merkmale von Viṣṇu: Krone (*kirīṭa-mukuṭa*), Wasserwesen-Ohrringe (*makara-kunḍala*), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*), Fussreifen (*kaṅkaṇa*), Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*) und die heilige Schnur (*yajñopavīta*). Seine Gefährtin ist Raṅganāyakī.

### Choreographie:

*Stimmung*: Die vorherrschende Gefühlsäusserung (*bhāva*) in diesem *caraṇa* ist *vismaya*, die Bewunderung, und *bhakti*, die Hingabe.

<sup>195</sup> ANANTHARAMAN (2006:245f.) schildert die Legende, die diesen Glauben begründen soll.

<sup>196</sup> S. BKS (1963:236).








<sup>197</sup> Diese *mūrti* wird auch Ādiraṅga genannt.

<sup>198</sup> Der Fluss Kaveri und die Erscheinung von Ranganātha sind eng miteinander verbunden. So finden sich an diesem Flusslauf gleich fünf Tempel, die Ranganātha gewidmet sind, drei davon werden in diesem Stück erwähnt (Srirangapatna, Srirangam & Kumbakonam). Die *mūrti* in Srirangapatna wird auch Ādi-Raṅga genannt, da dies der erste Tempel am Fluss Kaveri ist. Für die Legende zum Tempel s. ANANTHARAMAN (2006:205).

<sup>199</sup> Der Name ist zusammengesetzt aus: *śrī* (Lakṣmī) + *raṅga* (Raṅganātha) + *ṭṭaṇa* (Stadt).

<sup>200</sup> S. <http://sriranganathaswamytemple.kar.nic.in/index.html> – Zuletzt geprüft am 26.2.2015.

<sup>201</sup> S. SASTRI (1966:280).

			<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend          Gestik: Rechte Hand in <i>patāka</i>, Arm nach vorne gestreckt, in Wellenbewegungen horizontal vor dem Körper, linke Hand in <i>dhola</i>, danach rechte Hand in <i>ardhapatāka</i> von Bauchnabel nach vorne führen, bis Arm gestreckt ist          Mimik: Erzählend, bewundernd</p>
<p>śaradhibarṇdhana          der den Ozean überbrückt hat</p>			
		<p>Haltung: Stehend, Füße gekreuzt          Gestik: Rāma-Pose, dann mit rechter Hand in <i>sūcī</i> nach hinten zeigen, linke Hand eingestützt          Mimik: Neutral lächelnd, fragend</p>	
<p>rāmacandra          der als Rāmacandra</p>		<p>mūrutigo          erscheint</p>	
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, danach Füße gekreuzt          Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> nach oben zeigen, dann beide Hände in <i>kapita</i> vor der Brust          Mimik: Bewundernd, neutral lächelnd</p>	
<p>paramātmā          der die höchste Seele ist</p>		<p>siri          verheissungsvoll</p>	



Haltung: Hocke, ein Bein seitlich gestreckt  
 Gestik: Liegende Viṣṇu-Pose  
 Mimik: Augen geschlossen, neutral lächelnd

anaṁta padmanābhanigō  
*Ānantapadmanābha*



sarasija  
 dem mit dem Lotus



nābha  
 -Nabel

Haltung: Stehend, beide  
 Füße zusammen  
 Gestik: Linke Hand in *ala-*  
*padma*, rechte Hand in *haṁ-*  
*sāsyā* führt von Handrücken  
 der linken Hand zum Bauch-  
 nabel  
 Mimik: Erzählend, neutral lä-  
 chelnd



janārdana  
 der als Janārdana

Haltung: Zuerst stehend, beide Füße zusammen, danach stampfen und in Halb-Hocke  
 Gestik: Hände in *haṁsāsyā*, der Brust entlang horizontal nach oben und unten führen,  
 dann Hände in *kartarī mukha*, über dem Kopf kreuzen und auseinander auf die Seite des

Körpers bringen

Mimik: Erzählend, leblos, erschrocken







mūrutigo  
*erscheint*

Haltung: Stehend, Füße gekreuzt, danach Füße zusammen

Gestik: Viṣṇu-Pose, dann rechte Hand in *patāka* nach hinten zeigen

Mimik: Gütig lächelnd, fragend

 <p>eraḍu zwei</p>	 <p>hoḷeya Flüsse</p>
<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, danach zwei Schritte nach vorne gehend  Gestik: Rechte Hand in <i>kartarī mukha</i>, Arm gestreckt, danach beide Hände in aufgestellten <i>patāka</i> parallel in Wellenbewegungen nach vorne führen  Mimik: Erzählend</p>	
 <p>raṁgapatṭaṇa der in Rangapatṭaṇa</p>	 <p>vāsago weilt</p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Eine Hand in <i>alapadma</i>, Arm seitlich diagonal nach oben gestreckt, andere Hand in <i>sūci</i>, Zeigefinger zeigt zur <i>alapadma</i>, danach beide Hände in liegender <i>sarpaśīrṣa</i> auf Bauchhöhe  Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>



## Caraṇa 2

celuva<sup>202</sup> bēlūra cennigarāyanigo  
keḷadi hēḷuḍupiya<sup>203</sup> kṛṣṇarāyanigo<sup>204</sup> ||  
iḷeyolu paṁḍharapura<sup>205</sup> viṭhalēśago<sup>206</sup>  
naḷinākṣi hēḷu<sup>207</sup> badarīnārāyaṇanigo<sup>208</sup> ||2||

### Literarische Übersetzung:

*Bist Du die Braut ...*

*... vom Schönen aus Bēlūr, dem Cennigarāya?*

*- Hör doch, sag's mir -*

*... vom König Kṛṣṇa aus Uḍupi?*

*... vom im irdischen Paṁḍharpur wohnhaften Viṭhalēśa?*

*- Lotusäugige sag -*

*... vom Nārāyaṇa von Badari?*

### Textvarianten:

Die Textvariante von SSK sowie die Interpretation von A. V. K. Rajasimhan macht aus dem Ortsnamen *paṁḍhara* das Adjektiv *paṁḍharī* und ergänzt *pura*, wie das auch die anderen Textvarianten machen, mit *nilaya*. Maharajapuram Santhanam ergänzt den Text an drei Stellen und ändert den Wortlaut an zwei Stellen. Die Aussage der Strophe ändert sich dadurch jedoch nicht.

### Metrik:

In der hier übernommenen Lesart ist dieses *caraṇa* eines der metrisch unregelmässigsten. Vor allem die dritte Zeile sticht heraus, da sie im Verhältnis zu den anderen Zeilen ungewöhnlich lang ist.

1	2	3	4	5	6	7	8
ce	luva	bē	lūra	ce	nniga	rāya	nigo
ke	ḷadi	hē	ḷuḍupiya	kṛṣ	ṇa	rāya	nigo
iḷe	yolu	paṁḍhara	pura	vi	ṭha	lē	śago
na	ḷinākṣi	hē	ḷu	bada	rīnā	rāyaṇa	nigo

Die Varianten von PGR, SKR und SSK verlängern die dritte Zeile um bis zu drei Moren. A. V. K. Rajasimhan, der die Variante von PGR und SKR singt, kämpft deutlich mit dieser

<sup>202</sup> Maharajapuram Santhanam: celuvamūrutī

<sup>203</sup> PGR, SKR & A. V. K. Rajasimhan: ~uḍupina: Vijaya Rao: ~uḍupi

<sup>204</sup> Vijaya Rao & Maharajapuram Santhanam: śrīkṛṣṇarāyago; Rajkumar Bharati: kṛṣṇanigo

<sup>205</sup> PGR, SKR & A. V. K. Rajasimhan: paṁḍharapura nilaya; SSK & Rajkumar Bharati: paṁḍharī puranila-  
ya; Vijaya Rao & Maharajapuram Santhanam: paṁduraṅga

<sup>206</sup> Vijaya Rao & Maharajapuram Santhanam: viṭhalarāyago

<sup>207</sup> SSK: naḷinākṣa hēḷe [!]; Vijaya Rao & Maharajapuram Santhanam: naḷinākṣi pēḷammā

<sup>208</sup> SKR, Vijaya Rao, Maharajapuram Santhanam, Rajkumar Bharati & A. V. K. Rajasimhan: ~nārāyaṇago



langen Zeile. Maharajapuram Santhanams Varianten verlängern alle Zeilen sowohl in Silben- als auch in Moren-Anzahl. Obwohl die Ergänzungen im Text inhaltlich unnötig sind, gleicht er dadurch die grossen Unterschiede zwischen den kurzen und langen Zeilen in dieser Strophe aus und macht sie leichter singbar.

#### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf / bzw. /. Eine Wortwiederholung erscheint wie ein Binnenreim (*hēlu*). Der Endreim verhält sich nach dem Muster a-a-b-b, wobei der a-Reim das gesamte letzte Wort (*rāyanigō*) der Zeile miteinschliesst, während sich der b-Reim nur auf die letzte Silbe mit Einbezug des vorletzten Vokals (*-agō*) beschränkt. Das ganze *caraṇa* hat den eher starken Konsonanten-Stil *paruṣā*, da mehrere retroflexe und verdoppelte Konsonanten sowie Zischlaute vorkommen.

#### Sinnschmuckmittel:

Da alle Beschreibungen Merkmals- oder Eigenschaftsaufzählungen sind, ist das ganze *caraṇa* ein *parikara-alamkāra*.

*naḷinākṣi* Diese Beschreibung Lakṣmīs in der letzten Zeile ist ein *rūpaka*.

#### Texterklärungen:

Es werden hier vier Epitheta Viṣṇus mit ihrem jeweiligen Standort bzw. dem Standort ihres Tempels aufgezählt:

1. Bēlūr-Cennigarāya
2. Uḍupi-Kṛṣṇa
3. Paṇḍharapur-Viṭhala
4. Badarī-Nārāyaṇa

*Cennigarāya-Tempel in Belur:* Die *mūrti* des Cennigarāya steht in Belur (Kn.: ಬೆಲೂರು, *bēlūru*) im heutigen Bundesstaat Karnataka. Der Tempel stammt aus der Zeit der Hoysaḷa-Herrschaft (Kn.: ಹೊಯ್ಸಳ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ), die das Gebiet zwischen 1040 und 1345 regierten und in deren Reich Belur die Hauptstadt bildete.<sup>209</sup> Der Cennigarāya-Tempel, oder Cennakēśava-Tempel, als welchen man ihn besser kennt<sup>210</sup>, liegt am Ufer des Flusses Yagaci (Kn.: ಯಗಚಿ) und wurde vom Hoysaḷa-König Viṣṇuvardhana (Kn.: ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನ, regn. 1108 - 1152) 1117 in Auftrag gegeben. Über die Gründe, die zur Erbauung dieses Tempels führten, sind sich die Experten nicht einig. Eine Theorie lautet, dass Viṣṇuvardhana diesen Tempel infolge eines militärischen Siegs erbauen liess.<sup>211</sup> Eine andere Theorie lautet, dass der König diesen Tempel bauen liess, weil er unter dem Einfluss Rāmānujas (Ta.: இரா-மானுசர்,

<sup>209</sup> S. NARASIMHACHAR (1982:1).

<sup>210</sup> Das Hauptidol in diesem Tempel wird Kēśava genannt, eine Cennigarāya-*mūrti* steht in einem Nebentempel des Tempelareals. Cennigarāya ist auch ein volkstümlicher Name für Kēśava, was BKS bestätigt, indem er Cennakēśava als Synonym für Cennigarāya angibt, vgl. NARASIMHACHAR (1982:14) und BKS (1963:238).

<sup>211</sup> Viṣṇuvardhana feierte kurz bevor er den Tempel in Auftrag gab zwei grosse militärische Erfolge. Zum einen besiegte er König Vikramāditya VI (Hi.: विक्रमादित्य, 1076 – 1126) von den westlichen Cālukyas (Kn.:

1017 – 1137) vom Jainismus zum Vaiṣṇavismus konvertierte. Rund 118 Inschriften belegen die Arbeit am Tempel zwischen dem Auftragsjahr 1117 und dem 18. Jh.<sup>212</sup> Die Könige des Vijayanagara-Reichs trugen immer wieder zu den Erweiterungen und Renovationen des Tempels bei, darunter auch grosszügige Schenkungen von König Kṛṣṇadevarāya.<sup>213</sup> Der Tempel ist heute nicht mehr in Betrieb, sondern eine archäologische Sehenswürdigkeit und steht unter dem Schutz des Archaeological Survey of India.

Die *mūrti* des Cennakēśava ist etwa 1,8 Meter hoch und steht auf einem ca. 90 cm hohen Sockel. Die Statue hat vier Arme, die die für Viṣṇu typischen Merkmale tragen. Die oberen zwei halten das Schneckenhorn (*śaṅkha*) und den Diskus (*cakra*), die unteren zwei Arme halten eine Lotusblüte (*paṅkaja*) und eine Keule (*gadā*). Ansonsten trägt die *mūrti* weitere typische Merkmale von Viṣṇu: Krone (*kirīṭa-mukuṭa*), Wasserwesen-Ohringe (*makara-kunḍala*), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*), Fussreifen (*kaṅkaṇa*), Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*) und die heilige Schnur (*yajñopavīta*).

*Kṛṣṇa-Tempel in Udupi*<sup>214</sup>: Diese *mūrti* steht in Udupi (Kannada: ಉಡುಪಿ, *udupi*) im heutigen Bundesstaat Karnataka, etwa 60 km von Mangalore (Kn.: ಮಂಗಳೂರು, *maṅgalūru*). Der Ort ist einer der sieben heiligen Tempel-Stätten in Tulu-Nadu (Kn.: ತುಳುನಾಡು, *tuḷunāḍu*)<sup>215</sup> und wird auch Rūpyapīṭha (Sa.: «Sitz der schönen Gestalt») genannt.<sup>216</sup> Der Tempel und der zugehörige *maṭha* wurden von Śrī Madhvācārya (Kn.: ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯ, 1238 – 1317) gegründet und etabliert. Der Śrī Kṛṣṇa Maṭh von Udupi ist einer der *aṣṭha-maṭha* (Sa.: «acht Klöster») und das Hauptkloster dieser acht Klöster des *mādhva-sampradāya*.<sup>217</sup> Die Äbte der *aṣṭha-maṭha* tragen die Verantwortung für die Verehrung der *mūrti* des Śrī Kṛṣṇa<sup>218</sup> und leiten das Kloster in Rotation für eine bestimmte Zeitperiode. Da der Tempel gleichzeitig ein Kloster ist, ist seine Architektur anders als bei südindischen Tempeln. Das Sanctum Sanctorum ist sehr klein und nur von der Seite betretbar. Das Hauptidol ist nur durch ein Gitter

---

ಚಾಲುಕ್ಯ), zum anderen feierte er einen wichtigen Sieg gegen die tamilischen Cōlas in der Schlacht von Talakad (Kn.: ತಲಕಾಡೆ, *talakāḍ*) im Jahre 1116.

<sup>212</sup> S. NARASIMHACHAR (1982:2).

<sup>213</sup> S. NARASIMHACHAR (1982:10, 22f.).

<sup>214</sup> S. BKS (1963:237).

<sup>215</sup> Tulu Nadu erstreckt sich entlang der indischen Westküste von Gokarna (Kn.: ಗೋಕರ್ಣ, *gōkaṛṇa*) bis nach Kasaragod (MI.: കാസർഗോഡ്, *kāsargoḍ*), s. RAO (2002:28).

<sup>216</sup> S. <http://www.udipikrishnamutt.com/> – Zuletzt geprüft am 14.5.2016; Die sieben heiligen Tempel sind neben Rūpyapīṭha (heute Udupi): Subramanya-Tempel in Kumāradri (heute Kukke Subramanya), Śrīvināyaka-Tempel in Kumbhasi (heute Anegudde), Koṭīlīṅgeśvara-Tempel in Dvapeśvara (heute Koteswar), Śaṅkaranārāyaṇa-Tempel in Kroda (heute Shankaranarayana), Mahabaleśvara-Tempel in Gokarna, Mūkāmbika-Tempel in Kollur, s. RAO (2002:61, n. 2).

<sup>217</sup> Diese Sub-Klöster befinden sich ebenfalls in Udupi, sind aber benannt nach den Dörfern, in welchen sie über Landbesitz verfügen. Jedes dieser Maṭha hat zwei Äbte, um allfällige Ausfälle in der Klosterführung, sei es im eigenen oder benachbarten, zu kompensieren, s. RAO (2002:31). Jedes Kloster verfügt zusätzlich zum Haupttempel über einen eigenen Haustempel mit einem eigenen Idol wie z. B. Rāma, Kāliyamardana-Kṛṣṇa, Bhūvarāha, Narasimha oder Viṭṭhala, s. ANANTHARAMAN (2006:218). Ausführlicher zum Kloster in Udupi s. Hebbar, B. N. (2005). *The Śrī-Kṛṣṇa Temple of Udupi: The historical and spiritual center of the Mahdvite sect of hinduism*. New Delhi: Bharatiya Granth Niketan.

<sup>218</sup> Zu den Legenden, wie der Tempel entstand s. ANANTHARAMAN (2006:215f.).

mit neun Öffnungen (*navagraha-kīḍakī*) sichtbar.<sup>219</sup> Das Besondere an der *mūrti* des Udupi-Kṛṣṇa ist, dass sie im Gegensatz zu allen anderen Idolen auch von ausserhalb des Tempels betrachtet werden kann.<sup>220</sup>

Die *mūrti* des Udupi-Kṛṣṇa ist ein stehender Jüngling. Die linke Hand ist am Oberschenkel abgestützt, mit der rechten Hand hält er einen körperlangen Quirl-Stab. Im Gegensatz zu anderen *mūrti* trägt dieses Idol relativ wenige Merkmale von Viṣṇu, nämlich nur die Wasserwesen-Ohringe (*makara-kunḍala*), Girlanden und Ketten (*hāra*) und die Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*).

*Viṭhala-Tempel in Pandharpur*<sup>221</sup>: Die *mūrti* von Viṭhalēśa steht in Pandharpur (Hi.: पंढरपूर, *paṇḍharpūr*) im heutigen Bundesstaat Maharashtra.<sup>222</sup> Dieses Gottesbild ist das Hauptidol der *haridāsa* von Karnataka, aber auch der *vārkarī*-Sekte (Hi.: वारकरी) von Maharashtra, und ist die Inspirationsquelle für eine grosse Anzahl poetischer Literatur und Lyrik.<sup>223</sup> Pandharpur war nicht von Beginn an ein Zentrum der *vaiṣṇava* und des *bhakti*-Kults, sondern ursprünglich ein Ort der Śiva- und Devī-Verehrung, welchem auch die Erscheinung Viṭhalas angehörte. Sie hat diesen Übergang in die neue Glaubensrichtung mitvollzogen und sich zu einem viṣṇuitischen Viṭhala gewandelt.<sup>224</sup> Der Ursprung des Viṭhala, oder Viṭhobā wie er auch genannt wird, ist unklar. SONTHEIMER spricht von einer mündlichen Tradition der lokalen Viehzüchter-Kaste: «So ist auch Viṭhobā/Viṭthal von Paṇḍharpūr nach mündlichen Traditionen der Gavḷīs nicht der Kṛṣṇa aus Dvārakā, sondern ein Gavḷī, der aus Karnāṭak kam.»<sup>225</sup> Der historische Ursprung von Viṭhala als Kult, sowie der Ursprung seines Namens, sind nach wie vor Bestandteil von verschiedenen Diskussionen.<sup>226</sup>

Der Tempel in Pandharpur ist einer der ältesten Tempel für Viṭhala<sup>227</sup> und seine Entstehung wird aufgrund zahlreicher Inschriften im Tempel um das 12. oder 13. Jh. geschätzt. Der grösste Teil des Tempels wurde jedoch im Laufe des 17. Jh. erbaut. Die Legende um den viṣṇuitischen Viṭhala geht auf den Jungen Puṇḍalik zurück.<sup>228</sup> Viṭhala wird dargestellt als

<sup>219</sup> S. RAO (2002:38).

<sup>220</sup> Die Legende dazu besagt, dass Kanakadāsa (Kn.: ಕನಕದಾಸ, 1509 – 1609), ein *haridāsa* und *mādhva*-Schüler, nicht in den Tempel Einlass erhielt, weil er nicht von brahmanischer Herkunft war. Kanakadāsa platzierte sich daraufhin ausserhalb des Tempels hinter der Mauer des Hauptaltars und begann stundenlang Loblieder an Kṛṣṇa zu singen. Plötzlich kam ein Erdbeben, die Wand des Tempels brach und es tat sich ein Loch auf, durch welches Kanakadāsa nun direkte Sicht auf seine *mūrti* hatte. Heute noch wird das Idol durch dieses Fenster, das den Namen *kanakanakiṇḍi* (Kn.: «Fenster des Kanaka») erhielt, von den Gläubigen verehrt, bevor sie den eigentlichen Tempel betreten. Diese Legende wird gerne erwähnt, um die Ablehnung gegenüber dem Kastensystem zu betonen, als auch die Kraft, die die Leute den Liedern der *haridāsa* zuschreiben. Der Mythos um Kanakadāsas Wunder in Udupi soll auch die enge Verbindung der *haridāsa* mit dem Kloster und Tempel bestätigen, s. RAO (2002:62, n. 10). Aus dieser Legende heraus hat sich die Gewohnheit entwickelt, dass in allen von *mādhva* gebauten Tempeln das Hauptidol nach Westen blickt, s. RAO (2002:55).

<sup>221</sup> S. BKS (1963:237).

<sup>222</sup> S. BÖTHLINGK & ROTH (1990[6]:1031).

<sup>223</sup> Ausführlicher zu Pandharpur als Pilgerort der *vārkarī*-Sekte s. MANJUL (2008:411ff.).

<sup>224</sup> Vgl. SONTHEIMER (1976:72f., Fn. 10) und DHERE (2011).

<sup>225</sup> SONTHEIMER (1976:50)

<sup>226</sup> DHERE schreibt dazu ausführlich in *The Rise of a Folk God* (2011).

<sup>227</sup> Ausführlicher zum Tempel und den täglichen Riten s. DELEURY (1994:64ff.).

<sup>228</sup> Zum Viṭhala-Kult und seiner Legende s. o. in Kapitel 1.

dunkler Junge, der seine Hände in die Hüften stützt und auf einem Steinklotz steht. Er trägt die typischen Merkmale von Viṣṇu-Kṛṣṇa, darunter die Krone (*kīrtā-mukūṭa*), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*) und die Wasserwesen-Ohringe (*makara-kunḍala*). Seine Gefährtin ist Rukmīṇī.<sup>229</sup>

*Nārāyaṇa-Tempel in Badrinath*<sup>230</sup>: Die *mūrti* des hier erwähnten Nārāyaṇa steht in Badrinath (H.: बद्रीनाथ, *badarināth*) im heutigen Bundesstaat Uttarakhand (Hi.: उत्तराखण्ड, *uttarākhaṇḍ*), etwa 320 km nordöstlich von Haridwar (Hi.: हरिद्वार, *haridvāra*), und gehört zu den heiligsten Orten für Hindus.<sup>231</sup> Der Tempel steht am Ufer des heiligen Flusses Alaknanda (Hi.: अलक-नन्दा, *aḷakanandā*), zwischen den Bergen Nara und Narayana (Hi.: नरनारायण, *nara-nārāyaṇa*)<sup>232</sup>, am Fusse des Himalaya (Hi.: हिमालय, *himālaya*). Er gehört zu den 108 *divyadeśa* und ist die Nord-Pilgerstätte (*uttara-dhām*) des *cār-dhām*.<sup>233</sup> Über eine Million Pilger besuchen diesen Tempel jährlich, der 3133 Meter über Meer liegt.<sup>234</sup> Der Pilgerweg ist geprägt von sagenumwobenen Orten<sup>235</sup>, beginnt in Haridwar und führt entlang des Ganges über Rishikesh (Hi.: ऋषिकेश, *ṛṣikeś*) nach Devaprayag (Hi.: देवप्रयाग, *devaprayāg*). Hier verbinden sich die Flüsse Alaknanda und Bagirathi (Hi.: भागीरथी, *bāgīrathī*) zum eigentlichen Ganges (Sa.: गंगा, *gaṅgā*). Die nächsten Stationen sind Rudraprayag (Hi.: रुद्रप्रयाग, *rudraprayāg*), Karnaprayag (Hi.: कर्णप्रयाग, *karnaprayāg*), Nandaprayag (Hi.: नन्दप्रयाग, *nandaprayāg*) und schliesslich Vishnuprayag (Hi.: विष्णुप्रयाग, *viṣṇuprayāg*) bei Joshimat (Hi.: ज्योतिरमठ, *jyotir-maṭh*) auf einer Meereshöhe von 1830 Metern, welches rund 45 km südlich von Badrinath liegt.<sup>236</sup>

Die Legende besagt, dass bereits im 7. Jh. ein Viṣṇu-Tempel hier stand, dieser aber zerstört und an seiner Statt ein buddhistischer *vihāra* erbaut wurde, welcher im Laufe der Zeit ebenfalls zerstört wurde.<sup>237</sup> Der heutige Tempel wurde von Śaṅkarācārya (Mi.: ശങ്കരാചാര്യൻ, 788 – 820) gegründet, welcher auch das Haupt-Idol installierte<sup>238</sup>. Zusätzlich zum Tempel

<sup>229</sup> SONTHEIMER (1976:49ff.) diskutiert Viṭhalas Gefährtin ausführlich.

<sup>230</sup> S. BKS (1963:237).

<sup>231</sup> S. Mhb. III.88.22-25.

<sup>232</sup> Die Berge sind benannt nach zwei *ṛṣi* (Heiligen), die der Legende nach an der Stelle des Tempels meditiert und die Erleuchtung erlangt haben sollen, s. Mhb III.41.1 & 45.19 und PURANIC ENCYCLOPAEDIA (2002:97). Die zwei Namen Nara und Nārāyaṇa treten auch in der Benennung der *mūrti* des Tempels wieder auf (s. u.).

<sup>233</sup> S. RAMESH (2000:232) und SEN GUPTA (2003:49).

<sup>234</sup> S. <http://www.badarikedar.org/> – Zuletzt geprüft am 14.5.2016.

<sup>235</sup> Sowohl mythologische wie auch epische Geschehnisse werden mit den Orten entlang des Pilgerwegs und Badrinath selbst verbunden, s. RAMESH (2000:237ff.) & DIKSHITAR (2003[2]:455).

<sup>236</sup> Diese fünf Orte sind ihrerseits wiederum fünf Pilgerorte, die von den Pilgern auf der Reise nach Badrinath gewürdigt werden müssen, s. SEN GUPTA (2003:52ff.). Der Staat von Uttarakhand hat dafür eine eigene Homepage mit Reisetipps und Wegleitungen, s. <http://www.uttarakhandguide.com/pilgrimage/panch-prayag/> – Zuletzt geprüft am 14.5.2016.

<sup>237</sup> Die Buddhisten schreiben diesem Ort neben den Hindus ebenfalls eine grosse Bedeutung zu, s. SEN GUPTA (2003:56). Auffällig in diesem Zusammenhang ist auch die Ähnlichkeit der äusseren Erscheinung des Tempels mit einem buddhistischen Tempel, s. SEN GUPTA (2003:61).

<sup>238</sup> Die Legende erzählt, dass Viṣṇu Ādiśaṅkara im Traum erschien und ihn aufforderte, den zerstörten Tempel wieder aufzubauen. Das Idol dafür liege im See Nāradaḥ, nahe des Flusses Alaknanda. Bevor der

gründete er ein Kloster und daran angeschlossene Schulen.<sup>239</sup> Nach Śaṅkarācārya wurde dieser Pilgerort noch von Rāmānujācārya und später auch von Madhvācārya besucht. Der Tempel erfuhr mehrmals grössere Renovationen und Erneuerungen, vor allem im Laufe des 17. Jh. von den Königen von Garhwal (Hi.: गढ़वाल, *gaḍhvāl*), die gleichzeitig jeweils auch als Komitee-Vorsitzende der Tempel-Administration fungierten. Die Marathen-Königin Ahilyabai (Hi.: अहिल्या बाई, 1725 – 1795) von Indore (Hi.: इंदौर, *indaur*) spendete dem Tempel den goldbeschlagenen *śikhara* (Turm über dem Sanktum). Im Jahre 1803 erlitt der Tempel starke Schäden aufgrund eines Erdbebens und wurde vom König von Jaipur (Hi.: जयपुर, *jayapūr*) wiederhergestellt.<sup>240</sup>

Die Pilgerreise nach Badrinath gilt unter den gläubigen Hindus als die letzte irdische Reise vor ihrem Tod. Sie ist bekannt als gefährlich und schwierig, da der Pilgerort inmitten des Zentral-Himalayas liegt.<sup>241</sup> Aufgrund seiner geografischen Lage bleibt der Tempel während rund sechs Monaten im Jahr zwischen Oktober und April geschlossen, da er schneebedingt nicht erreicht werden kann. Während dieser Zeit wird die *utsava-mūrti* (Prozessions-Idol) nach Pandukeshwar (Hi.: पाण्डुकेश्वर, *pāṇḍukeśvara*)<sup>242</sup> gebracht und stellvertretend für das Haupt-Idol im Badrinath-Tempel verehrt.<sup>243</sup> Die Rolle des Haupt-Priesters im Tempel obliegt seit der Gründung durch Śaṅkarācārya einem Nambūdiri-Brahmanen (Mi.: നമ്പൂതിരി) aus Kerala.<sup>244</sup>

Die *mūrti* des Nārāyaṇa gehört zu den acht Selbstmanifestationen Viṣṇus (*svayamvyakta-mūrti*)<sup>245</sup>.<sup>246</sup> Die Statue besteht aus dem heiligen *śālagrāma-śīla*, einem Stein aus welchem die *mūrti* von Gott Viṣṇu traditionell gefertigt sind. Viṣṇu sitzt in der *padmāsana*-Haltung, ein Händepaar liegt in seinem Schoss, das andere Händepaar hält das Schneckenhorn (*śaṅkha*)

---

Tempel von Ādiśaṅkara erbaut werden konnte, installierte er dieses Idol in einer Höhle namens Garuḍa-gumpha.

<sup>239</sup> Er nannte das Kloster Jyotirmath, welches das heutige Joshimath ist.

<sup>240</sup> S. SEN GUPTA (2003:61).

<sup>241</sup> Das letzte grosse Wetterunglück ereignete sich im Sommer 2013, als der ganze Staat Uttarakhand unter der Zerstörung einer Jahrhundertflut litt, welche auch tausende von Pilgern traf, s. in englischsprachigen Medien, z. B. <http://ibnlive.in.com/news/uttarakhand-floods-over-550-dead-thousands-cry-for-help-in-badrinath/400773-3-243.html> – Zuletzt geprüft am 14.5.2016, oder in deutschsprachigen Medien, z.B. <http://www.nzz.ch/aktuell/panorama/ueber-1000-tote--7000-vermisste-1.18105013> – Zuletzt geprüft am 14.5.2016.

<sup>242</sup> Pandukeshwar liegt auf dem Weg nach Joshimat, 23km südlich von Badrinath.

<sup>243</sup> Nach SEN GUPTA (2003:61) wird das Hauptidol im Narasimha-Tempel in Joshimat weiter verehrt.

<sup>244</sup> S. RAMESH (2000:231).



<sup>245</sup> Mehr zu den *svayamvyakta-kṣetra* s. u. im allgemeinen Kommentar.

<sup>246</sup> Die Legende besagt, dass Viṣṇu in der Form von Nārāyaṇa hierherkam, um zu meditieren. Seine Gefährtin Lakṣmī nahm die Form eines Badari-Baumes (*ziziphus jujuba* Mill. 1768, dt. Brustbeere) an, um ihn vor der Sonne zu schützen, s. *Carakasamhitā*: Ausgewählte Texte aus der Carakasamhitā. Übers. und erl. von PAYER, A. Anhang A: Pflanzenbeschreibungen. *Zizyphus jujuba* Mill. Fassung vom 2007-06-27. – Online zugänglich unter [http://www.payer.de/ayurveda/pflanzen/zizyphus\\_jujuba.htm](http://www.payer.de/ayurveda/pflanzen/zizyphus_jujuba.htm) – Zuletzt geprüft am 2.7.2017. Das Idol sitzt daher meditierend unter einem goldenen Baldachin mit seinen aufeinanderliegenden Händen im Schoss, s. <http://www.badarikedar.org/>. Während Gott Śiva oder Buddha sehr oft in asketischer Haltung abgebildet werden, ist diese Form der Abbildung für Gott Viṣṇu eher selten, s. SEN GUPTA (2003:58). Die Buddhisten behaupten, dass die Statue ursprünglich Buddha darstellt und von tibetischen Mönchen nach Badrinath gebracht wurde. Die Jinas machen ihrerseits geltend, dass die Statue Mahāvīra darstellt, s. RAMESH (2000:231).

und den Diskus (*cakra*). Ansonsten trägt die *mūrti* die typischen Merkmale von Viṣṇu: Krone (*kirīṭa-mukūṭa*), Wasserwesen-Ohrringe (*makara-kunḍala*), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*), Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*) und die heilige Schnur (*yajñopavīta*). Die Gefährtin im Hauptaltar ist Lakṣmī in der Form von Aravindavallī. Neben dieser *mūrti* im Hauptaltar des Tempels stehen zwei kleinere Idole, die ebenfalls die Merkmale von Viṣṇu tragen. Sie sind nach dem Zwillingsspaar Nara-Nārāyaṇa benannt, und symbolisieren sowohl den göttlichen Viṣṇu als auch seine wiedergeborene irdische Form.<sup>247</sup> Sie werden auch als Formen von Kṛṣṇa und Arjuna interpretiert, die für *dharma* und Rechtschaffenheit stehen.<sup>248</sup>







#### Choreographie:

**Stimmung:** Die vorherrschende Gefühlsäusserung (*bhāva*) in diesem *caraṇa* ist *vismaya*, die Bewunderung, und *bhakti*, die Hingabe.

		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i> übereinander, Hände drehen sich langsam in Vertikal-Achse nach vorne  Mimik: Entzückt</p>
	<p>celuva  dem Schönen</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Eine Hand in <i>alapadma</i>, Arm seitlich diagonal nach oben gestreckt, andere Hand in <i>sūcī</i>, Zeigefinger zeigt zur <i>alapadma</i>  Mimik: Erzählend</p>
<p>bēlūra  von Bēlūr</p>		

<sup>247</sup> S. SEN GUPTA (2003:61).

<sup>248</sup> Das ganze Gebiet um Badrinath ist eng mit den Geschehnissen im *Mahābhārata*-Epos verbunden. Das Epos erzählt im 17. Buch Mahāprasthānika-Parva, wie die fünf Pāṇḍava, nach dem grossen Kampf in Kurukṣetra und Yudhiṣṭhira's Regentschaft in Hastināpura, durch das Tal von Badrinath wanderten, um auf dieser letzten Reise in den Himmel aufzusteigen, s. SEN GUPTA (2003:51).

 <p>cenniga dem Cenniga-</p>	 <p>rāyanigo rāya</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, danach Füße gekreuzt Gestik: Rechte Hand in <i>haṁ-sāsyā</i>, linke Hand in <i>patāka</i>, rechte Hand ist mit Fingerspitzen auf linker Hand, dann Kṛṣṇa-Pose Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>
 <p>keḷadi Hör doch</p>	 <p>hēḷ sag's mir</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>haṁ-sāsyā</i> zum Ohr führen, linke Hand in <i>candrakalā</i> vom Mund wegführen Mimik: Fragend, bittend</p>
 <p>uḍupiya von Uḍupi</p>		 <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>kaṭa-kāmukha</i>, Arme seitlich ausgestreckt, dann beide Hände über dem Kopf kreuzen, in <i>alapadma</i> wechseln Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>





kr̥ṣṇarāyanigo  
vom König Kṛṣṇa

Haltung: Stehend, ein Fuss leicht angewinkelt  
Gestik: Udupi-Kṛṣṇa-Pose  
Mimik: Neutral lächelnd



īleyoḷu  
der sich auf Erden



paṁḍharapura  
in Paṇḍharpur  
niedergelassen hat

Haltung: Stehend, beide Füsse zusammen  
Gestik: Zuerst beide Hände in *sūcī* über dem Kopf um die eigene Achse drehen, dann beide Hände in *patāka*, Arme nach vorne gestreckt, stufenweise zum Körper bringen








viṭhalēśago  
Viṭhalēśa



Haltung: Stehend, beide Füsse zusammen  
Gestik: Viṭhala-Haltung, danach beide Hände in waagrecht *sarpaśīrṣa* auf Bauchhöhe  
Mimik: Jungenhaft, erzählend



 <p>naḷinākṣi <i>Lotusäugige</i></p>	 <p>hēḷu sag</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>kar-tarīmukha</i> beim Augenwinkel, linke Hand in <i>alapadma</i>, dann beide Hände in <i>muṣṭi</i> die zu <i>candrakalā</i> wechselt Mimik: Lächelnd, auffordernd</p>
 <p>badarī <i>aus Badari</i></p>	 <p>nārāyaṇanigo <i>der Nārāyaṇa</i></p> 	
<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Hand in <i>alapadma</i>, Arm seitlich diagonal nach oben gestreckt, andere Hand in <i>sūcī</i>, Zeigefinger zeigt zur <i>alapadma</i> Mimik: Erzählend</p>		
<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Zuerst auf linker Schulterseite beide Hände in <i>śaṅkha</i>, dann beide Hände auf rechter Schulterseite in <i>cakra</i> Mimik: Neutral Lächelnd</p>		



Fortsetzung nārāyaṇanigo

Haltung: Stehend,  
beide Füße zusam-  
men  
Gestik: Rechte Hand  
in *alapadma*, linke  
Hand in *muṣṭi*, dann  
Viṣṇu-Pose  
Mimik: Neutral lä-  
chelnd

### **caraṇa 3**

malayajagaṁdhi<sup>249</sup>, biṁdumādhavarāyago<sup>250</sup>  
sulabhadēva<sup>251</sup> puruṣōttamanigo<sup>252</sup> ||  
phaladāyaka nitya maṁgaḷanāyakago<sup>253</sup>  
celuve<sup>254</sup> nācade pēḷu śrīveṁkaṭēśago<sup>255</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

- Nach Sandelholz betörend Duftende<sup>256</sup> -  
*Bist Du die Braut ...*  
*... von König Bindumādhava?*  
*... vom leicht erreichbaren Puruṣōttama?*  
*... vom fruchtschenkenden Nityamangalanāyaka?*  
- Meine Schöne, sei nicht scheu, sag –  
*... von Śrī Venkateśa?*

#### Textvarianten:

Maharajapuram Santhanams Version von *malaya-gaja* («Berg-Elefant») statt *malayaja-gaṁdhi* ist eine falsche Tradierung aufgrund eines Verständnisfehlers, was man an den vertauschten Silben *ja* und *ga* erkennen kann. Die Varianten zeigen auch deutlich, dass das Attribut *sulabha-dēva* wohl zu Missverständnissen in der mündlichen Überlieferung geführt hat. Anders ist die Änderung der Textstelle in unmöglich zu übersetzende Varianten wie *sulabhada vara* oder *sulabhade vara* nicht zu erklären. Einzig die Textvariante von PGR und Rajkumar Bharati hat die Textstelle verständlicher gemacht, indem das Kompositum zu *sulabha dēvara* aufgelöst wurde. Maharajapuram Santhanams Version mit *dēvaru* (Nom. Pl.) ist grammatikalisch falsch.

#### Metrik:

Dieses *caraṇa* ist bezogen auf die Silben regelmässiger als auf die Moren. Die Verteilung des Textes auf die Schläge ist in allen Takten gleich.

---

<sup>249</sup> SSK: malaya**ga**jagaṁdhi [!]; Maharajapuram Santhanam: malaya**ga**ja

<sup>250</sup> Vijaya Rao & Maharajapuram Santhanam: mādharāyan**igo**; Rajkumar Bharati: mādharāyan**igo**

<sup>251</sup> PGR & Rajkumar Bharati: sulabha **dēvara**; SKR & Vijaya Rao: sulabhada **vara**; SSK: sulabhade **vara**;  
Maharajapuram Santhanam: sulabha **dēvaru**

<sup>252</sup> BS & Maharajapuram Santhanam: puruṣōttam**ago**

<sup>253</sup> SSK: maṁgaḷanāyakan**igō**

<sup>254</sup> SSK: celuva [!]

<sup>255</sup> BS: ~veṁkaṭēśag**ō**; Vijaya Rao & Rajkumar Bharati: śrīveṁkaṭēśan**igo**

<sup>256</sup> Nach Prof. Rai ist *malayaja-gaṁdhi* ein Adjektiv für *bindu-mādhava*. Die Autorin teilt diese Auffassung nicht, da die Endung des Kompositums ein Vokativ ist. Bestätigend für diese Interpretation ist auch das Komma in der Vorlage, welches *malayaja-gaṁdhi* klar von dem folgenden Wort abgrenzt.

1	2	3	4	5	6	7	8
<b>mala</b>	yaja	garṁdhi	biṁdu	mā	dhava	rā	<b>yago</b>
<b>sula</b>	bha	dē	va	puru	ṣō	ttama	<b>nigo</b>
<b>phala</b>	dā	yaka	nitya	maṁ	gaḷa	nāya	<b>kago</b>
<b>celu</b>	ve nā	cade	pēḷu	śrī	veṁ	kaṭē	<b>śago</b>

Die Textvarianten von PGR, SKR und SSK zu dieser Strophe bewirken, dass sich die zweite Zeile silbenmässig etwas verlängert und an die anderen Zeilen anpasst. Die Singweise von Maharajapuram Santhanam und Rajkumar Bharati machen die erste Zeile kürzer und gleichen sie so an die kurze zweite Zeile an.

#### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf / bzw. auf /a oder ala. Der Endreim lautet auf (-ago). Eine Ausnahme hierzu bildet die zweite Zeile, in welcher der Reim nur auf -go lautet. Das *caraṇa* hat zwei unterschiedliche Konsonanten-Stile: die erste und dritte Zeile tragen den sanfteren *upanāgarikā*-Stil, die zweite und vierte Zeile den *paraṣā*-Stil, da verdoppelte Konsonanten und Zischlaute vorkommen.

#### Sinnschmuckmittel:

Da alle Beschreibungen Merkmals- oder Eigenschaftsaufzählungen sind, ist das ganze *caraṇa* ein *parikara-alarṁkāra*.

*malayaja-garṁdhi* Zur Beschreibung von Lakṣmīs Schönheit wird in der ersten Zeile eine *upamā* verwendet.

#### Texterklärungen:

Zur Benennung Viṣṇus werden hier vier Epitheta aufgezählt die, ähnlich wie bereits den vorhergehenden *caraṇa*, aufgrund der verschiedenen Erscheinungsformen und ihrer Attribute, mit dem Standort ihres Tempels in Verbindung gebracht werden können:

1. Biṁdumādhava
2. Puruṣōttama
3. Nityamaṁgaḷanāyaka
4. Śrīveṁkaṭēśa

*Bindumādhava-Tempel in Varanasi*<sup>257</sup>: Die *mūrti* des Bindumādhava steht in Varanasi (Hi.: वाराणसी, *vārāṇasī*)<sup>258</sup> im heutigen Bundesstaat Uttarpradesh (Hi.: उत्तर प्रदेश, *uttarapradeś*). Der Tempel gehört zu den fünf *viṣṇu-pīṭha* und wird bereits im *Matsyapurāṇa* erwähnt.<sup>259</sup>

<sup>257</sup> S. BKS (1963:237).

<sup>258</sup> Varanasi gehört zu den *saptapuri*, zu den sieben Pilgerorten, die den Pilger zur Erlösung bringen, s. SEN GUPTA (2003:6).

<sup>259</sup> MtP 22.7-9; Nach DIKSHITAR (2003[2]:484) in MtP 185.68.

Der Tempel ist unter Sündern sehr beliebt und wird als *viṣṇu-kāñci*<sup>260</sup> des Nordens bezeichnet. Über die Geschichte des Tempels gibt es kaum Informationen.

Das Idol des Bindumādhava steht aufrecht und hält die für Viṣṇu typischen Symbole: Schneckenhorn (*śaṅkha*), Diskus (*cakra*), Lotosblüte (*pañkaja*), eine Keule (*gadā*), Krone (*kirita-mukuta*), Wasserwesen-Ohrringe (*makara-kunḍala*), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*), Fussreifen (*kañkana*), Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*) und die heilige Schnur (*yajñopavīta*).

*Puruṣōttama-Tempel in Puri*<sup>261</sup>: Die *mūrti* des hier erwähnten Puruṣōttama steht in Puri (Or.: ପୁରୀ, im heutigen Bundesstaat Odisha (Or.: ଓଡ଼ିଶା, *oḍiśa*). Dieser Tempel gehört zu den *cār-dhām*<sup>262</sup>, ist einer der wichtigsten Pilgerorte für Gott Viṣṇu in Indien und wird daher auch *śrīkṣetra* genannt. In der Literatur ist der Tempel zahlreich vertreten, so wird er unter anderem im *Agnipurāṇa*<sup>263</sup> erwähnt und gelobt.<sup>264</sup> Die Umgebung des Tempels ist geprägt von fruchtbaren Wäldern und tropischem Klima. Der Hafen von Puri war seit jeher ein wichtiger Handelsknoten, gleichzeitig ist dieser Küstenabschnitt aber auch bekannt für seine unberechenbaren Gezeiten. Der Reichtum aus Ackerbau, Fischerei und der Handel mit fremden Ländern wie Burma und Java trug nachhaltig zur Finanzierung und Erhaltung dieser Tempelstadt und ihrer Pilgerstätte bei. Puri gilt als geschichtsträchtiger Ort, denn es war hier, wo sich König Aśoka nach seiner blutigen Schlacht von Kalinga (Or.: କଳିଙ୍ଗ, 262 – 261 v. Chr.) dem Buddhismus zuwandte, und es war auch hier, wo sich später der Jainismus als flächendeckende Religion etablierte. Die Einflüsse dieser beiden Religionsrichtungen spiegeln sich bis heute in der Architektur des Tempels wieder. Aufgrund der Wichtigkeit dieses Ortes für verschiedene Glaubensrichtungen wird vermutet, dass er schon vor der Erbauung des Puruṣōttama-Tempels eine grosse Bedeutung hatte.<sup>265</sup> So wurde der Ort und sein Tempel im Laufe der Jahrhunderte von vielen wichtigen Glaubensvertretern besucht, darunter auch Ādiśaṅkara (788 – 820) und Rāmānujācārya. Ādiśaṅkara etablierte hier ein Kloster, den *govardhana-maṭha*. Das Gebiet, das bis ins 12. Jh. von den *śaiva*-Brahmanen dominiert wurde, verdankt es König Coḍagaṅgadeva (Or.: ଚଢ଼ାଗଂଗଦେବ, 1077 – 1150), dass mit seiner Herrschaft die Aufmerksamkeit auf Jagannāth als Schutzgottheit des Gebiets fiel:

«At that time the present impressive Jagannāth temple was not yet in existence. There was only a small dilapidated shrine on the shore partly covered with sand and consecrated to Viṣṇu Puruṣōttama, the 'highest being'. Coḍagaṅgadeva chose this deity as

<sup>260</sup> Zu Kanci s. *carāṇa* 4.

<sup>261</sup> S. BKS (1963:237).

<sup>262</sup> Mehr zum *cār-dhām* s. u. unter allgemeinem Kommentar.

<sup>263</sup> AgP 81.39

<sup>264</sup> SEN GUPTA (2003:138, ohne Nachweis) nennt auch das *Padma*-, *Brahmapurāṇa* und *Rāmāyaṇa*. Die entsprechenden Stellen in den Purāṇa konnten nicht ermittelt werden. In Kapitel 70 Udyoga Parva des Rm wird Puruṣōttama erwähnt, der Tempel aber nicht. Nach DIKSHITAR 2003[2]:355 gibt es Nennungen in MtP 13.35/22.38, ViP I.15.52. Diese Stellen stimmen, es ist aber nur von Puruṣōttama die Rede und nicht vom Tempel. Die von ihm angegebenen Stellen ViP 17.6 und 33/38.45/78.82 stimmen nicht.

<sup>265</sup> Zu dieser Vermutung gehören auch Annahmen, dass anstelle des Tempels ehemals ein buddhistisches *stūpa* stand, s. SEN GUPTA (2003:133).

the guardian of his newly acquired realm, a choice that resulted a generation later in the famous temple of Lord Jagannāth. »<sup>266</sup>

Den Bauplan für den Tempel in Jagannathpuri lieferte der Liṅgarāja-Tempel in Bhubaneswar (Or.: ଭୁବନେଶ୍ୱର, *bhuvaneśvar*).<sup>267</sup> Historiker datieren die Entstehung des Tempels um das 12. Jh., es gibt jedoch auch Annahmen, dass der Tempel schon im 8. Jh. bestand.<sup>268</sup> Das Tempelgelände umfasst ca. vier Hektar Land und wird von zwei Mauern geschützt. Es ist mit 65 Metern das höchste Gebäude in Odisha.<sup>269</sup> Der Tempel folgt einer strengen Orthodoxie, Nicht-Hindus wird der Zutritt bis heute nicht gestattet. König Anaṅgabhaṁmadeva (Or.: ଶ୍ରୀମତୀ ଅନଙ୍ଗଭୀମ ଦେବ, regn. 1170 – 1198) beorderte 36 Brahmanen-Clans mit den Aufgaben der Tempeladministration. Der Tempel beschäftigt noch heute etwa 6000 Priester aus diesen ausgewählten Clans.<sup>270</sup> Der Tempel ist eng verbunden mit Traditionen des Tanzes und der Musik. Seit der Zeit der Regentschaft des König Pratāparudra (Te.: ప్రతాపరుద్రుడు, 1289 – 1323) werden während der Zeremonie der Opfergaben die Verse aus dem *Gītāgovinda*, dem Hohelied für Gott Kṛṣṇa des berühmten Poeten Jayadeva (12. Jh.), gesungen.<sup>271</sup>

Um diesen Tempel und seine *mūrti* ranken sich viele Legenden und Mythen. Die *mūrti* im Puruṣottama-Tempel ist in vielerlei Hinsicht eine der eigentümlichsten in ganz Indien. Viṣṇu wird hier als Kṛṣṇa dargestellt und zusammen mit seinem Bruder Balabhadra (bzw. Balarāma) und seiner Schwester Subhadrā verehrt.<sup>272</sup> Diese Paarung ist ungewöhnlich, da Kṛṣṇa in den meisten Fällen zusammen mit seiner Gefährtin Rādhā oder seinen Ehefrauen Rukmiṇī und Satyabhāmā dargestellt wird.<sup>273</sup> Des Weiteren ist die Erscheinung der Idole einzigartig. Die Statuen sind aus Holz in äusserst archaischer, fast volkstümlicher Art gefertigt und machen einen unvollendeten Eindruck. Den *mūrti* fehlen Beine, ihre Arme sind kurz und stumpf, ihre Gesichter flach mit grossen runden Augen und weit lächelnden Lippen. Puruṣottama-Kṛṣṇa wird schwarz dargestellt, während sein Bruder weiss und seine Schwester goldgelb bemalt sind.<sup>274</sup> Aufgrund dieser eigentümlichen Gestalt der Idole bestehen zahlreiche Spekulationen über ihren Ursprung.<sup>275</sup>

<sup>266</sup> STIETENCRON (2008:25); S. auch KULKE & ROTHERMUND (1982:209).

<sup>267</sup> S. SEN GUPTA (2003:141f.).

<sup>268</sup> S. SEN GUPTA (2003:141); Was gegen diese These spricht, ist das Entstehungsdatum des Liṅgarāja-Tempels, der laut STIETENCRON (2008:19) Mitte des 10. Jh. gebaut wurde.

<sup>269</sup> S. STIETENCRON (ebd.).

<sup>270</sup> S. SEN GUPTA (2003:145).

<sup>271</sup> S. SEN GUPTA (2003:139).

<sup>272</sup> STIETENCRON (2008:120) betont: «[...] it is only in this triad that he is called Jagannāth, the 'Lord of the World'. If he is shown without brother and sister he is called Patitapābana, the 'Lord who purifies the fallen ones'. »

<sup>273</sup> STIETENCRON (2008:19) zählt einige Orte auf, an welchen weitere Darstellungen dieser Triade zu beobachten sind.

<sup>274</sup> Zur Symbolik der Farben der Statuen s. STIETENCRON (2008:120f.).

<sup>275</sup> Man vermutet, dass diese Gottesbilder ihren Ursprung in den umliegenden Stammeskulturen haben, s. SEN GUPTA (2003:135). Eine weitere Vermutung ist, dass die Holzidole anstelle einer üblichen Lakṣmī-Nārāyaṇa-Darstellung eingesetzt wurden, als Odisha vermehrt von muslimischen Eindringlingen heimgesucht wurde, s. STIETENCRON (2008:125). Die Legende erzählt, dass die Statuen aus einem Stück Holz geschnitzt wurden, welches König Indradyumna (Hi.: इन्द्रद्युम्न, n.d.) von Puri im Meer fand. Gott Viṣṇu war ihm zuvor im

*Nityamangalanāyaka-Tempel*: Zur *mūrti* von Nityamangalanāyaka geben die Quellen keine Hinweise. Es ist zu vermuten, dass es sich auch hier um einen Tempel handeln muss, dieser aber inzwischen nicht mehr erhalten ist.<sup>276</sup>

*Venkateśa-Tempel in Tirupati*<sup>277</sup>: Die *mūrti* des Venkateśa, oder Veṅkaṭācalāpati wie er traditionell genannt wird, steht im bekannten Tirumala (Te.: తిరుమల) nahe der Stadt Tirupati (Te.: తిరుపతి) im heutigen Bundesstaat Andhra Pradesh (Te.: ఆంధ్ర ప్రదేశ్, *āndhra pradeś*). Der Tempel ist im Volksmund auch bekannt als *bhūloka-vaikuṇṭha*, als Viṣṇus Himmel auf Erden, und ist einer der berühmtesten Viṣṇu-Tempel<sup>278</sup> in ganz Indien. Der Venkateśa-Tempel von Tirumala gehört zu den acht *svayamvyakta-kṣetra*, d.h. zu den Tempeln, in welchen das Idol laut Legende eine Eigenmanifestation von Gott Viṣṇu ist, die nicht von Menschenhand eingeweiht wurde.<sup>279</sup> Neben dem Ānantapadmanabha-Tempel in Thiruvananthapuram ist Tirupati einer der reichsten Pilgerorte der Welt und beschäftigt heute etwa 14'000 Angestellte.<sup>280</sup> Seinen grössten Zuwachs an Reichtum und Grösse genoss der Tempel während der Herrschaft des Vijayanagara-Imperiums (1336 – 1565). Speziell der orthodoxe König Kṛṣṇadēvarāya erwies sich als sehr grosszügig und spendete dem Tempel Gold und Juwelen. Die ältesten Nennungen des Tempels gehen angeblich bis ins 3 Jh. n. Chr. zurück und finden sich in einem der tamilischen Epen, dem *Cilappatikāram* (Ta.: சிலப்பதிகாரம்).<sup>281</sup>

Die Tempelanlage befindet sich ca. 14 km von der Stadt Tirupati und etwa 135 km von Chennai (Ta.: சென்னை, *cennai*) entfernt. Entlang der verschiedenen Fusswege hinauf zum Tempel gibt es zahlreiche Rastmöglichkeiten für die Pilger.<sup>282</sup> Der Tirumala-Berg ist Teil

---

Traum erschienen und hiess ihn, dieses Stück Holz aus dem Meer zu nehmen und daraus die Idole für seinen neu erbauten Tempel zu formen. Nachdem es niemand fertigbrachte, das harte Holz zu verarbeiten, verwandelte sich Viśvakarma, der Architekt der Götter, als alter Mann und verlangte von König Indradyumna ihn einundzwanzig Tage in einem Zimmer mit dem Holz alleine zu lassen. Bevor die Zeit abgelaufen war, öffnete König Indradyumna jedoch die Kammer, da er befürchtete, der alte Mann sei gestorben. Das Zimmer war leer und die unfertigen Statuen wurden in ihrer unvollendeten Erscheinung im Tempel von Puri installiert, s. SEN GUPTA (2003:136ff.) und STIETENCROON (2008:121 & 124).

<sup>276</sup> S. BKS (1963:238).

<sup>277</sup> S. BKS (1963:238).

<sup>278</sup> Ursprünglich soll dies ein *śaiva*-Idol gewesen sein, welches durch die Übernahme der *śrīvaiṣṇava*, angeführt von ihrem Begründer Rāmānuja, angeblich zu einem *vaiṣṇava*-Idol gemacht, und damit zu einer Pilgerstätte der *vaiṣṇava* wurde, s. DHERE (2011:59ff.). RAMESH (1997:77) bezweifelt diese These und verweist auf RAMESAN (1981:112ff.), der diese These untersucht hat und zum Schluss gekommen ist, dass die Statue des Venkateśa in Tirumala immer schon ein *vaiṣṇava*-Idol gewesen ist. Zu den Entstehungs-Legenden des Tempels s. ANANTHARAMAN (2006:284ff.).

<sup>279</sup> RAMESH (1997:72); Mehr zu den *svayamvyakta-kṣetra* s. u. im allgemeinen Kommentar.

<sup>280</sup> S. RAMESH (ebd.).

<sup>281</sup> Das *Cilappatikāram* ist eine poetische Erzählung, die dem *jaina*-Prinzen Ilango Adigal (Ta.: இளங்கோவடிகள, 2. Jh. n. Chr.) zugeschrieben wird. Die Verlässlichkeit der darin gemachten historischen Angaben wird angezweifelt, dennoch genießt das Werk ein hohes Ansehen in der tamilischen Literatur. Das *Cilappatikāram* erwähnt den Tempel von Tirupati als berühmten *vaiṣṇava*-Pilgerort und beschreibt die *mūrti* des Venkateśvara detailliert, s. RAMESH (1997:30f., ohne Nachweis).

<sup>282</sup> RAMESH (1997:29) berichtet von insgesamt fünf Fusswegen: Ein Fussweg von Tirupati her, eine Autostrasse von Tirupati, ein Fussweg südwestlich von Tirupati von Chandragiri (Te.: చంద్రగిరి, *candragiri*) und einen Fussweg westlich von Tirupati von Nagapatla (Te.: నాగపట్టణ, *nāgapaṭṭa*). Als fünften Weg nennt er einen Fussweg von Mamandoor (Ta.: மாமண்டூர், *mamandūr*). Dieser Ort ist aber 150 Km südlich von Tirupati und daher vermutlich eine fehlerhafte Angabe. Der meist frequentierte Fussweg sei jener von Tirupati

der östlichen Ghats (Te.: తూర్పు కనుమలు), einer Bergkette, die sich von Nord nach Süd durch den gesamten Dekan zieht. Die Tempelanlage ist auf sieben Anhöhen verteilt, die alle eine eigene Bezeichnung haben. Tirumala ist der Name einer dieser Anhöhen, der Name wird jedoch für die gesamte Anlage benutzt. Die sieben Anhöhen symbolisieren die sieben Köpfe der weiterhaltenden Schlange Ādiśeṣa, auf welcher Viṣṇu liegt. Die *mūrti* ist stehend (*sthānaka*) und stützt eine Hand auf dem Oberschenkel ab (*kāṭya-vilambita*). Die andere Hand zeigt mit ausgestreckten Fingern zum Boden (*varadā-hasta*), bzw. zu den Füßen, die das höchste angestrebte Ziel seiner Verehrer darstellen. Venkateśa steht in einer offenen Lotosblüte und ist ca. 2,75 Meter hoch. Auffällig an der Statue ist, dass sie keine der typischen Viṣṇu-Symbole trägt und ohne Diskus und Schneckenhorn dargestellt ist.<sup>283</sup> Diese typischen Merkmale werden der Statue separat angelegt. Die Statue ist reich mit echten Juwelen und Gold geschmückt und wird täglich mit frischen Blumen und anderen verheißungsvollen Symbolen wie z.B. Mango-Blättern dekoriert. Die Gefährtin des Venkateśa ist Lakṣmī in der Form von Alarmelumāṅga (Te.: అలమేలు మంగ) oder Padmāvatī.

Purandara widmete dieser *mūrti* zahlreiche Lieder.<sup>284</sup> Neben ihm taten dies auch namhafte Musiker wie Tallapāka Annamācārya (Te.: తాళ్ళపాక అన్నమాచార్య, 1408 – 1503), Muttusvāmin Dīkṣitā (Ta.: முத்துசுவாமி தீட்சிதர், 1775 – 1835) und Tyāgarāja (Te.: త్యాగరాజు 1767 – 1847). Annamācārya widmete diesem Idol der Legende nach 32'000 Kompositionen, von welchen jedoch nur 12'000 erhalten sind. Viele seiner Lieder sind in Kupferplatten eingraviert und im Besitz des Tempels.<sup>285</sup> Purandara werden zwei Besuche in Tirumala nachgesagt, einer davon zusammen mit Annamācārya. Aus dieser Reise soll eine gemeinsame Komposition in den jeweiligen Muttersprachen der Musiker entstanden sein.<sup>286</sup>

### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Gefühlsäußerung (*bhāva*) in diesem *caraṇa* ist *vismaya*, die Bewunderung, und *bhakti*, die Hingabe.

---

aus.




<sup>283</sup> Das Fehlen dieser Symbole wird mit einer Legende begründet, nach welcher er seinen Diskus und sein Schneckenhorn dem Bruder seines Schwiegervaters überliess, s. DHERE (2011:59).

<sup>284</sup> Es gibt Thesen, die davon ausgehen, dass Viṭhala und Venkateśa denselben Ursprung haben, s. DHERE (2011:56ff.). Vor diesem Hintergrund könnte man erklären, warum unter allen Viṭhala-Anhängern auch die Verehrung von Venkateśa sehr verbreitet ist. Beide Idole werden mit Legenden miteinander verbunden (s. o. unter «Historischer Hintergrund der Lieder»). Gleichzeitig besteht ein auffälliger Unterschied bezüglich des Reichtums der entsprechenden Tempel. Während Tirupati schon zu Purandaras Zeiten ein sehr reicher Tempel-Betrieb war, steht Viṭhala für die einfachen Menschen, was von seinem Ursprung aus den nomadischen Kulturen Südindiens herrührt. Gerade die *vārkaṛī* und *haridāsa* besangen immer mit Stolz, dass ihr Viṭhala der Schutzpatron der einfachen Menschen ist, s. DHERE (2011:57).

<sup>285</sup> S. RAMESH (1997:118f.).

<sup>286</sup> S. RAMESH (1997:122); RAMAKRISHNA (2012:74) behauptet diese Kompositionen seien *śaraṇu śaraṇu surēndra varṇita* von Annamācārya bzw. *śaraṇu śaraṇu surēndra sannuta* von Purandara. Es ist nirgends belegt, um welche Komposition es sich definitiv handelt. Es könnte sich auch um das Lied *kṣīrabdhikanyakaku* von Annamācārya und um das Lied *āṛige vaduvāde* bzw. *Kṣīrabdhikannike* (dies ist ein alternativer Titel desselben Liedes, s. u. im allgemeinen Kommentar) von Purandara handeln.



 <p data-bbox="526 577 746 649">malayaja wie Sandelholz</p>	<p data-bbox="1125 156 1428 548">Haltung: Hocke Gestik: Beide Hände in Palli, Daumen gegen Boden gerichtet, Hände um die Achse des Handgelenks drehen Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p data-bbox="335 1093 606 1164">gaṁdhi betörend Duftende</p>	<p data-bbox="798 683 1436 929"><u>Version 1</u> Haltung: Hocke Gestik: Beide Hände in <i>caturā</i>, zuerst zusammen, dann rechte Hand von linker Hand entfernen Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p data-bbox="223 1608 710 1680">malayajagaṁdhi wie Sandelholz betörend Duftende</p>	<p data-bbox="798 1198 1308 1265"><u>Version 2</u> Wie in Version 1, nur in Halb-Hocke</p>



bindu  
von König Bindu-

### Version 1

Haltung: Hocke

Gestik: Rechte Hand in *hamsāsya* in Wellenbewegungen von Stirnhöhe vertikal hinunter bis Bauchhöhe, linke Hand in *dhola*

Mimik: Lächelnd, bewundernd



bindu  
von König Bindu-

### Version 2

Alles gleich wie in Version 1, Haltung stehend



mādhavarāyago  
*mādhava*

Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt

Gestik: Kṛṣṇa-Pose

Mimik: Lächelnd



sulabhadēva

dem leicht erreichbaren

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *mukula*, die sich etwas öffnen, dann rechte Hand in *harm-sāśya*

Mimik: Emotional, dann neutral lächelnd



puruṣa

Puruṣa



uttamanigo

uttama

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Rechte Hand in *śikhara* nach vorne setzen, linke Hand in *dhola*, dann beide Hände in *patāka* nach oben zeigen, Arme parallel gestreckt

Mimik: Erzählend, bewundernd



phaladāyaka

dem fruchtschenkenden



nitya

Nitya-

Haltung: Stehend, Füße zusammen

Gestik: Hände in *puṣ-papuṭṭa* zum Körper heranziehen, dann Hände in *harm-sāśya* mit gestreckten Armen nach vorne halten und eine vertikale Linie von Stirnhöhe bis Bauchhöhe zeichnen

Mimik: Dankbar, erzählend



maṅgaḷanāyakago  
mangalanāyaka

Haltung: Halb-Hocke, ein Bein seitlich ausgestreckt  
Gestik: Rechte Hand in *haṁsāsya*, linke Hand in *dhola*  
Mimik: Gütig lächelnd



celuve  
Schöne

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Rechte Hand in *alapadma*, Hand dreht sich in der Vertikal-Achse nach vorne, andere Hand eingestützt  
Mimik: Entzückt



nācade  
sei nicht scheu



Haltung: Stehend, ein Fuss flach angewinkelt, Zehen angezogen  
Gestik: Beide Hände in *haṁsāsya* vor Bauchnabel, Fingerspitzen berühren sich, Hände drehen in entgegengesetzte Richtung, dann rechte Hand in *patāka* nach vorne gestreckt  
Mimik: Zuerst verlegen, dann beschwichtigend



pēḷu  
sag

Haltung: Stehend, beide  
Füsse zusammen  
Gestik: Rechte Hand in *muṣ-  
ṭi*, die sich zu *candrakalā* öff-  
net, linke Hand eingestützt  
Mimik: Lächelnd, auffordernd



śrīveṅkaṭeśago  
von Śrī Venkateśa

Haltung: Stehend, zuerst  
Füsse gekreuzt, danach ein  
Fuss flach angewinkelt  
Gestik: Rechte Hand in *sūcī*  
nach hinten zeigen, dann  
Veṅkaṭeśa-Haltung  
Mimik: Fragend, neutral lä-  
chelnd

## Caraṇa 4

vāsavārcita kañcīvaradarājamūrutigo<sup>287</sup>  
ā suravarṁdya<sup>288</sup> śrīmuṣṇadādivarāhanigo<sup>289</sup> ||  
śēṣaśāyiyāda śrīraṁganāyakago<sup>290</sup>  
sāsira nāmadodeya aḷagiriṭśago<sup>291</sup> ||4||

### Literarische Übersetzung:

*Bist Du die Braut ...*

*... vom Varadarāja von Kañci, den Vāsava verehrt?*

*... vom Götter-gepriesenen Ādivarāha aus Śrīmuṣṇa?*

*... vom auf der Śēṣa liegenden Śrīraṅganāyaka?*

*... oder vom tausendnamigen Herrn Aḷagiriṭśa?*

### Textvarianten:

Ähnlich wie im vorhergehenden *caraṇa* sind textliche Veränderungen zu beobachten, die wahrscheinlich auf ein fehlerhaftes Verständnis der mündlichen Überlieferung zurückzuführen sind. Alle Textvarianten sowie Rajkumar Bharati und A. V. K. Rajasimhan haben den ursprünglichen Begriff *ā sura-varṁdya* in *asurāri* («den Feind der Dämonen») geändert. Maharajapuram Santhanam lässt den Begriff ganz weg. Dies lässt auf eine schwere Verständlichkeit des Originals schliessen. Eine weitere Auffälligkeit ist die Schreibweise von *varaha*, was eigentlich *varāha* heissen sollte. Nur die Textversion von SKR hat dies korrigiert, während die anderen die vorliegende Schreibweise übernommen haben. Die vorliegende Variante ist wahrscheinlich auf einen Schreibfehler zurückzuführen, da im *śabdḥārtha*-Abschnitt der Ausgabe von BKS das Kompositum richtig als *śrīmuṣṇa-d-ādivarāha* aufgeführt wird. Maharajapuram Santhanams übrige Textabweichungen sind, wie in den Strophen zuvor bereits beobachtet, teilweise moderner Sprachgebrauch, welcher den Text entliterarisiert, und teilweise eine Vereinfachung des Inhalts. Maharajapuram Santhanams und Rajkumar Bharatis Textveränderungen in der ersten Zeile hängen mit der hohen Silbenanzahl des Textes zusammen. Nur A.V. K. Rajasimhan gelingt es, den Text wie in der Vorlage beizubehalten.

### Metrik:

Dieses *caraṇa* ist silbenmetrisch ziemlich unregelmässig. Die erste Zeile ist ausserordentlich lang, die dritte auffallend kurz. Die Strophe weist dagegen bei den Moren keine grosse Unregelmässigkeit auf. Diese Längenunterschiede fallen auch beim Text-Flow in den ersten zwei Takten auf.

<sup>287</sup> Vijaya Rao, Maharajapuram Santhanam & Rajkumar Bharati: ~varadarājanigo

<sup>288</sup> PGR, SKR, SSK, Rajkumar Bharati & A. V. K. Rajasimhan: **asurāri**; Maharajapuram Santhanam lässt *suravarṁdya* weg

<sup>289</sup> SKR & Vijaya Rao: śrī **muṣṇadādi varāhanigō**; SSK: śrī**muṣa dādi** [!] **varahanigō**; Maharajapuram Santhanam: śrīmuṣṇad**alli ādivarāhanigō**; Rajkumar Bharati: śrīmuṣṇ**avarāhanigo**

<sup>290</sup> SKR: ~nāyakanigō; SSK: śrī **raṁganāyakanigō**; Maharajapuram Santhanam: **śrīman nārāyaṇago**

<sup>291</sup> PGR, SKR, SSK & Maharajapuram Santhanam: aḷagiri**ṭśago**; BS: ~ṭśagō

1	2	3	4	5	6	7	8
vā	savār	cita	kaṁcī	varada	rāja	mūru	tigo
ā	sura	vaṁdya	śrī	muṣṇa	dādi	varaha	nigo
śē	ṣaśāyi	yā	da	śrīraṁ	ga	nāya	kago
sā	sira	nāma	doḍeya	aḷa	gi	riyī	śago

Maharajapuram Santhanams Singweise der gesamten Strophe zielt deutlich darauf ab, die Silbenzahl der einzelnen Zeilen aneinander anzugleichen, so verkürzt er die ersten zwei und die vierte Zeile um ein bis zwei Silben, wodurch sein Flow regelmässiger erscheint.

#### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *ās* bzw. *ṣ*. Der Endreim verhält sich nach dem Muster a-a-b-b. Der a-Reim lautet auf *-igō*, der b-Reim auf *-ago*. Obwohl Merkmale eines sanften Konsonanten-Stils ersichtlich sind, dominiert in diesem *carāṇa* der *paruṣā*-Stil, da mehrere retroflexe Konsonanten und Zischlaute vorkommen.

#### Sinnschmuckmittel:

Da alle Beschreibungen Merkmals- oder Eigenschaftsaufzählungen sind, ist das ganze *carāṇa* ein *parikara-alamkāra*.

#### Texterklärungen:

Zur Benennung Viṣṇus werden hier weitere vier Epitheta aufgezählt, die wie bereits in den vorangegangenen *carāṇa* mitsamt dem Standort ihres Tempels benannt werden:

1. Kaṁcī-Varadarāja
2. Śrīmuṣṇa-Ādivarāha
3. Śrīraṁga-Nāyaka
4. Aḷagiri-Īśa

*Varadarāja-Tempel in Kanchipuram*<sup>292</sup>: Die *mūrti* des Varadarāja steht im heutigen Kanchipuram (Ta.: காஞ்சிபுரம், *kāñcipuram*) in Tamil Nadu etwa 70 km südwestlich von Chennai.<sup>293</sup> Kanchipuram ist eine Pilgerstadt mit mehreren sowohl śivaitischen als auch viṣṇuitischen Tempeln und ist einer der sieben heiligen Orte (*mokṣa-saptapuri*), in welchen laut Überlieferung Erlösung erreicht werden kann.<sup>294</sup> Von den 108 heiligen Tempeln für Gott Viṣṇu, den *divyadeśa*<sup>295</sup>, befinden sich 14 alleine in diesem Ort. Die Stadt blickt auf eine lange

<sup>292</sup> S. BKS (1963:238).

<sup>293</sup> Ausführlich zu diesem Tempel s. RAMAN (1975).

<sup>294</sup> S. SEN GUPTA (2003:6) und BROCKINGTON & BAILEY (2000:39); Mehr zu den *saptapuri* s. u. im allgemeinen Kommentar.

<sup>295</sup> Mehr zu den *divyadeśa* s. u. im allgemeinen Kommentar.

Geschichte zurück und wird in den Sanskrit-Werken entsprechend erwähnt.<sup>296</sup> Der Varadarāja-Perumāḷ-Tempel<sup>297</sup> ist eine wichtige Pilgerstätte für religiöse *vaiṣṇava* und wurde vermutlich um 1053 erbaut. Er umfasst etwa eine Grösse von 8 Hektaren Land und ist damit einer der grössten Tempel-Komplexe Südindiens. Das Tempel-Areal liegt östlich von der Stadt im sogenannten «kleinen» Kanchi, welches im Volksmund auch «*viṣṇu-kāñci*» genannt wird.<sup>298</sup> Zu Beginn wurde der Tempel und sein Hauptidol jedoch nicht mit der Stadt Kanchi assoziiert, sondern wurde Tiruvattiyūr bzw. Attiyūr-Perumāḷ (Ta.: அத்தியூர் பெருமால், «der Herr, der in Attiyūr wohnt»)<sup>299</sup> genannt.<sup>300</sup> Zu dieser Zeit deutet noch nichts darauf hin, dass es sich hier um einen bedeutsamen Tempel handelt.<sup>301</sup> Erst mit der stärker werdenden Präsenz der grossen *ācārya*, namentlich durch den Einfluss von Rāmānuja und dem Śrī-Vaiṣṇavismus, wurde der Tempel immer berühmter und als Wohnstätte des Varadarāja, Devarāja oder Hastigirinātha bekannt.<sup>302</sup> Durch die *śrī-vaiṣṇava* wuchs die Bedeutung der Stadt Kanchi unter dem Namen Hastigiri in solchem Masse an, dass der Tempel fortan zu diesem Ort gezählt wurde.<sup>303</sup>

Zur Zeit Purandaras gehörte die Stadt Kanchi zum Vijayanagara Imperium.<sup>304</sup> Saḷuva Mangū (Kn: ಸಲುವ ಮಂಗು, n.d.), der General des Vijayanagara Königs Kumāra Kampana (14. Jh.), führte 1364 die hinduistischen Rituale in den Tempeln von Kanchipuram wieder ein, die während der vorausgehenden Herrschaft des mohammedanischen Madurai Sultanats (Fa.: مابار سلطنت, 1335 – 1378) aufgegeben worden waren.<sup>305</sup> König Kṛṣṇadēvarāya beschenkte während seiner Regentschaft diesen Tempel reich und besuchte ihn oft<sup>306</sup>, wie 16

<sup>296</sup> Die Stellen, die die PURANIC ENCYCLOPAEDIA (2002:384) und DIKSHITAR (2003[1]:345) im MhB und BrP angeben, konnten nicht bestätigt werden. Stellen, die den Tempel aber nennen, sind z. B. MhB V.158.20 und BhāgP X.79.14.

<sup>297</sup> Der Sanskrit-Name der *mūrti* leitet sich ab vom tamilischen Aruḷāḷar-Perumāḷ (Ta.: அருளாளர் பெருமாளர்), der wunschgewährende Herr.

<sup>298</sup> Im Gegensatz dazu nennt man das «grosse» Kanchi, den Hauptteil der Stadt, auch Śiva-Kanchi. Diese Bezeichnungen wurden jedoch erst zur Zeit von Vijayanagara gebräuchlich, als der Tempel von Varadarāja-svāmin an Popularität zulegte. Tatsächlich befinden sich die meisten Viṣṇu-Tempel nicht in Viṣṇu-Kanchi sondern im Hauptteil der Stadt (Śiva-Kanchi), s. RAMAN (1975:2f.). Eine Übersicht zu den wichtigsten Tempeln in Kanchi s. ANANTHARAMAN (2006:146ff.).

<sup>299</sup> Dieser Name stammt nach RAMAN (1975:5) vom Atti-Baum (*Ficus racemosa* L., Sa.: udumbara), der sich entlang des Flussufers in dieser Gegend häufig findet. Das ursprüngliche Idol des Varadarāja wurde der Legende nach aus dem Holz dieses Baumes gefertigt. Das *udumbara*-Holz ist eines der bevorzugten Hölzer um Viṣṇu-Idole zu fertigen.

<sup>300</sup> RAMAN (1975:4) erwähnt hierbei die Hymnen von Bhūdattālvār (Ta.: பூதத்தாழ்வார்) von 1129. Dieser lebte jedoch im 7. Jh. Die Angaben von RAMAN sind daher nicht schlüssig.

<sup>301</sup> S. RAMAN (1975:59).

<sup>302</sup> Die ersten zwei Bezeichnungen beziehen sich auf die Entstehungslegende des Tempels (s. u.), der dritte Name bezieht sich auf den alten Sanskrit-Namen von Attiyūr bzw. dem Namen des Berges Hastipura bzw. Hastigiri. Kāñcipura wird als Bezugsort für diesen Tempel erst nach dem 16. Jh. eingeführt, s. RAMAN (1975:8).

<sup>303</sup> S. RAMAN (1975:60); Kanchi zählt neben Tirumala und Srirangam zum wichtigsten Ort der *śrī-vaiṣṇava*, s. RAMAN (1975:88).

<sup>304</sup> Insgesamt zählte sie von 1361 bis 1645 zu diesem Königreich.

<sup>305</sup> S. RAMAN (1975:26).

<sup>306</sup> Kṛṣṇadēvarāya hielt während seiner Regentschaft aufgrund seiner militärischen Autorität und Vormacht im gesamten südindischen Subkontinent eine relativ ruhige politische Lage aufrecht, welche ihm viel zu reisen ermöglichte, s. RAMAN (1975:28f.).



Inschriften datiert zwischen 1510 und 1528 anscheinend belegen.<sup>307</sup> Auch seine unmittelbaren Nachfolger Acyutadēvarāya (Kn.: ಅಚ್ಯುತದೇವರಾಯ, regn. 1530 – 1542) und Sadāśiva (Kn.: ಸದಾಶಿವ, regn. 1542 – 1576) waren grosszügige Verehrer des Varadarāja-Tempels.<sup>308</sup> Der Tempel genoss den Schutz dieser Herrscher und hatte in dieser Zeit seine Blütezeit.<sup>309</sup> Die Interessen der *mādhva* an diesem Tempel sind belegt aufgrund zweier Inschriften, die vom grossen Interesse am Tempel von Vyāsarāyatīrtha (Kn.: ವ್ಯಾಸರಾಯತೀರ್ಥ, 1460 – 1539) und Satyavijayatīrtha (Kn.: ಸತ್ಯವಿಜಯತೀರ್ಥ, n.d.) berichten.<sup>310</sup> Der *mādhva*-Orden baute ein eigenes Kloster (*maṭha*) im Tempel und versah den Tempel mit Ländereien und anderen zeremoniellen Geschenken. Die Legende zur Entstehung des Tempels findet sich im *Hastigirimahātmya* in Form eines Dialogs zwischen dem Weisen Br̥gu und dem himmlischen Sänger Nārada.<sup>311</sup>

Die *mūrti* steht (*sthānaka*) auf einer Cella von 9 Quadratmetern.<sup>312</sup> Die *mūrti* selbst ist aus Stein, relativ einfach gehalten und stammt vermutlich aus der Zeit der Cōlas (Ta.: சோழர், 9. – 13. Jh.). Sowohl die Varadarāja-*mūrti* selbst wie auch seine Begleiterin halten ihre Hände in der *abhaya*- und *varadā*-Geste, dem Zeichen von *saṁlabhya* (leichte Erreichbarkeit) und *saṁśīlya* (Güte). Die Varadarāja-*mūrti* trägt zusätzlich die Merkmale Viṣṇus: Schneckenhorn (*śaṅkha*), Diskus (*cakra*), Keule (*gadā*), Krone (*kirita-mukuta*), Wasserwesen-Ohringe (*makara-kunḍala*), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*), Fussreifen (*kaṅkaṇa*), Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*) und die heilige Schnur (*yajñopavīta*).<sup>313</sup> Seine Gefährtin ist Perundevītāyār (Ta.: பேருந்தேவீதாயார்).

*Ādivarāha-Tempel in Srimushnam*<sup>314</sup>: Die *mūrti* des Ādivarāha steht in Srimushnam (Ta.: ஸ்ரீமுஷ்ணம், *śrīmuṣṇa*), welches heute zum Cuddalore-Distrikt (Ta.: கடலூர், *kaṭalūr*) in Tamil Nadu gehört. Srimushnam gilt als heiliger Ort und ist einer der acht *svayamvyakta-kṣetra* der *vaiṣṇava*. Der waltende Gott über Srimushnam ist Bhūvarāha, weswegen der Ort auch als *varāha-kṣetra* bekannt ist. Inschriften belegen die steigende Popularität des Tempels im 16. Jh. Besonders während der Vorherrschaft des Vijayanagara-Imperiums genoss der Tempel viel Aufmerksamkeit. Die Herrscher von Vijayanagara renovierten und ergänzten

<sup>307</sup> S. RAMAN (1975:29); RAMAN (1975:11) spricht von insgesamt 350 Inschriften, die im Tempel über dessen historische Vergangenheit informieren.

<sup>308</sup> S. RAMAN (1975:29ff.).

<sup>309</sup> S. RAMAN (1975:121f.).

<sup>310</sup> Die Inschriften stammen aus den Jahren 1511 und 1726, s. RAMAN (1975:137).

<sup>311</sup> Sie besagt, dass Schöpfergott Brahma am Ufer des Flusses Vegavatī ein Opferfeuer vollzog, welches unter dem starken Strom des Flusses zu versiegen drohte. Viṣṇu, der aus dem Opferfeuer heraus erschien, legte sich als Damm zwischen den Fluss und das Opferfeuer, um Brahma mit dem Ritual fortfahren zu lassen. Daraufhin bat Brahma Viṣṇu, sich dauerhaft an diesem Ort zu manifestieren und als Varadarājasvāmin seinen Verehrern ihre Wünsche zu erfüllen. Indra (Vāsava) reiste, nachdem er sich von einem Fluch der Göttin Sarasvatī befreit hatte, nach Kāñcīpura und verehrte dort den Varadarāja-Viṣṇu (*vāsavārcita*), s. RAMAN (1975:9). Eine weitere Geschichte in dieser Legende verbindet den Varadarāja-Viṣṇu auch mit dem Gajendra-Mythos. Dieser Mythos handelt vom Elefantenkönig Gajendra, der im Todeskampf Viṣṇu bittet, ihn zu retten. Viṣṇu erscheint daraufhin als Varadarāja und rettet dem Elefantenkönig das Leben.

<sup>312</sup> S. RAMAN (1975:44).

<sup>313</sup> S. RAMAN (1975:163f.).

<sup>314</sup> S. BKS (1963:238).

den Tempel massgeblich und führten eine geregelte Tempeladministration ein.<sup>315</sup>

Die *mūrti* steht (*sthānaka*) und stützt die Hände in die Hüften. Ādivarāha hat das Gesicht eines Ebers, der dritten Inkarnation von Viṣṇu, und blickt zur linken Seite. Er trägt einige Merkmale von Viṣṇu, darunter das Schneckenhorn (*śaṅkha*), den Diskus (*cakra*), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*), Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*) und die heilige Schnur (*yajñopavīta*).

*Śrīraṅganāyaka-Tempel in Srirangam*<sup>316</sup>: Die *mūrti* von Śrīraṅganāyaka steht im Tempel in Srirangam (Ta.: திருவரங்கம், *thiruvaramam* [*śrīraṅga*]), einem Ort 9 km nördlich der heutigen Stadt Tiruchirapalli (Ta.: திருச்சிராப்பள்ளி, *tiruccirāppaḷḷi*) in Tamil Nadu. Der Tempel ist einer der fünf Raṅganāthasvāmin-Tempel am Fluss Kaveri (*pañcaraṅga-kṣetra*) und auch einer der acht *svayamvyakta-kṣetra* (Orte der Selbstmanifestation von Viṣṇu). Er gehört zu den *divyadeśa* und gilt unter diesen 108 Viṣṇu-Tempeln als schönster Tempel. Dies liegt auch an den drei Hauptmerkmalen seiner Anlage, nämlich *sthalaviśeṣa* (Vorzüglichkeit des Ortes), *mūrtiviśeṣa* (Vorzüglichkeit des Idols) und *tīrthaviśeṣa* (Vorzüglichkeit der Tränke), die bei diesem Tempel als ideal angesehen werden.<sup>317</sup> Das Tempelgelände befindet sich auf einer Halbinsel im Fluss Kaveri und erstreckt sich auf ca. 63 Hektaren Land.<sup>318</sup> Es ist, mit insgesamt sieben Ummauerungen und 21 Türmen, eine der grössten Tempelanlagen in ganz Indien, weswegen das tamilische Adjektiv *periya* («gross») allem angefügt wird, was die Bestandteile des Tempels benennt.<sup>319</sup>

In der Sanskrit-Literatur findet der Tempel und sein Haupt-Idol im *Bhāgavatapurāṇa* Erwähnung.<sup>320</sup> Inschriften im Tempel selbst belegen seine Existenz seit dem 10. Jh. Rāmānujācārya, der Anführer der *śrīvaiṣṇava*, lebte lange Zeit in Srirangam und begründete auch die ganze Administration des Tempels, die bis heute eingehalten wird. Alle grossen Königsdynastien Südindiens trugen im Laufe der Zeit zur Renovation und Erhaltung dieses Tempels bei. Die Vijayanagara-Herrscher Harihararāya (Kn.: ಹರಿಹರರಾಯ, 1336 – 1356) und Bukka (Kn.: ಬುಕ್ಕ, 1356 – 1377) waren hauptsächlich daran beteiligt, den Tempel nach der zweiten Invasion<sup>321</sup> der Mohammedaner um 1314 wieder in Betrieb zu nehmen.<sup>322</sup>

Das Hauptidol im Altar stellt einen auf der Schlange liegenden (*bhujāṅga-śayana*) Viṣṇu dar und ist identisch mit der *mūrti* im Raṅganāthasvāmin-Tempel in Srirangapatna. Viṣṇu wird begleitet von seiner Frau Raṅganāyakī oder Araṅganāyagi (Ta.: அரங்கநாயகி), die zu

<sup>315</sup> Ausführlicher zu den architektonischen Eigenschaften des Tempels s. MICHELL (1995:85ff.).

<sup>316</sup> S. BKS (1963:238).

<sup>317</sup> S. RAMESH (1994:20).

<sup>318</sup> S. RAMESH (1994:21).

<sup>319</sup> S. RAMESH (1994:24ff.); Eine ausführliche Beschreibung der Tempelanlage s. MICHELL (1995:108f.) und ANANTHARAMAN (2006:131ff.).

<sup>320</sup> Nach DIKSHITAR (2003[3]:483) wird die Stadt richtigerweise erwähnt in BhāgP X.79.14.

<sup>321</sup> Die erste Invasion fand zwischen 1310 und 1311 statt, s. RAMESH (1994:39).

<sup>322</sup> Diese Inbetriebnahme war jedoch erst um 1371, gegen Ende des Madurai Sultanats, abgeschlossen. Die Muslime hatten das Haupt-Idol des Tempels bei der ersten Invasion verschleppt, weswegen die *mūrti* später von den Hindus in Tirupati versteckt wurde, s. RAMESH (1994:34ff.).

seinen Füßen sitzt.

*Īśa von Aḷagiri*: Aḷagirīśa ist eine alternative Bezeichnung<sup>323</sup> für die *mūrti* des Veṅkateśa im Tirumala-Tempel.<sup>324</sup>

### Choreographie:

*Stimmung*: Die vorherrschende Gefühlsäusserung (*bhāva*) in diesem *caraṇa* ist *vismaya*, die Bewunderung, und *bhakti*, die Hingabe.



vāsava  
dem, den Vāsava



arcita  
verehrt



Haltung: Stehend, ein Bein angehoben, dann Halb-Hocke, ein Fuss angewinkelt  
Gestik: Zuerst Indra-Pose, dann rechte Hand in *kaṭakāmukha*, das zu *alapadma* wird, linke Hand in *patāka*  
Mimik: Erhaben, hingebungsvoll



kañcī  
von Kañci



varadarājamūrutigo  
der als Varadarāja erscheint

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Eine Hand in *alapadma*, Arm seitlich diagonal nach oben gestreckt, andere Hand in *sūcī*, Zeigefinger zeigt zur *alapadma*, dann rechte Hand in *tripatāka* aufrecht vor der Brust, linke Hand in verkehrter *patāka* vor der Brust  
Mimik: Erzählend, neutral lächelnd

<sup>323</sup>S. BKS (1963:239).

<sup>324</sup>S. weiter oben unter *caraṇa* 3.



*Sañcāri*: Der Elefantenkönig geht an den See und schwingt dabei seinen Rüssel und seine Ohren. Währenddessen macht sich das Krokodil im Wasser bereit, hinterlistig anzugreifen. Der Elefantenkönig begibt sich in das Wasser, wird am Bein gepackt, und ruft Gott Viṣṇu zu Hilfe. Viṣṇu beobachtet die Szene, schwingt seinen Diskus und zielt damit auf den Kopf des Krokodils. Das Krokodil wird geköpft und stirbt und der Elefantenkönig bedankt sich bei seinem Retter.

 <p>ā sura der von den Göttern</p>	 <p>vaṁdya zu loben ist</p>	<p>Haltung: Zuerst stehend, Füße gekreuzt, dann in leichter Halb-Hocke Gestik: Beide Hände in <i>tripa-tāka</i> neben dem linken Ohr, danach beide Hände in <i>añjali</i> Mimik: Neutral lächelnd, dankbar</p>
 <p>śrīmuṣṇada von Śrīmuṣṇa</p>	 <p>ādivarahanigo dem ādivarāha</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>śi-khara</i> nach vorne setzen, linke Hand in <i>dhola</i>, danach beide Hände in <i>varāha</i> Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>



śeṣaśāyiyāda  
dem auf der Śeṣa

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *sarpaśīrṣa* zusammen, von Kopfhöhe bis Bauchhöhe eine Wellenlinie zeichnen

Mimik: Neutral lächelnd








śrīraṅganāyakago  
liegenden Śrīraṅganāyaka

Haltung: Hocke, ein Bein seitlich gestreckt

Gestik: Nārāyaṇa-Haltung

Mimik: Geschlossene Augen, neutral lächelnd

		
<p>sāsira vom tausend-</p>		<p>nāmadoḍeya namigen Herrn</p>
<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen          Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i>, zuerst waagrecht nach vorne gerichtet und dann aufrichten, dann rechte Hand in <i>harṁsāsyā</i> und linke Hand in <i>patāka</i>          Mimik: Erstaunt, erzählend</p>		
		<p>Haltung: Stehend, zuerst beide Füße zusammen, dann ein Fuss flach angewinkelt          Gestik: Rechte Hand in <i>alapaḍma</i> dreht sich in Vertikal-Achse gegen vorne, dann Haltung von Veṅkaṭeśa          Mimik: Entzückt, neutral lächelnd</p>
<p>aḷagiri dem Aḷagiri-</p>	<p>īśago īśa</p>	

## Caraṇa 5

śaraṇāgataranu<sup>325</sup> poreva<sup>326</sup> śārṇapāṇigo<sup>327</sup>  
varagaḷanīva<sup>328</sup> śrīnivāsa mūrutigo<sup>329</sup> ||  
kurukulāmtaka rājagōpāla mūrutigo  
sthiravāda<sup>330</sup> puramdaraviṭhalarāyanigo<sup>331</sup> ||5||

### Literarische Übersetzung:

*Bist Du die Braut ...*

*... vom Beschützer der Zuflucht-suchenden, dem Śārṇapāṇi?*

*... vom wunschgewährenden Śrīnivāsa?*

*... vom Kaurava-Klan-Auslöcher Rājagōpāla?*

*... oder vom standhaften Purandaraviṭhalarāya?*

### Textvarianten:

Die Variante von Maharajapuram Santhanam verwendet in der ersten Zeile den Sanskrit-Begriff *rakṣaka* statt der kanaresischen Variante. Seine Variante für den Begriff *varagaḷanīva* ist unverständlich und kann als Fehler betrachtet werden.

### Metrik:

Textmetrisch ist diese Strophe sehr regelmässig. Die Strophe weist auch bei den Moren keine grosse Unregelmässigkeit auf. Die Singweise der drei Interpreten verkürzt jeweils die erste und zweite Zeile um ein bis zwei Silben bzw. Moren.

1	2	3	4	5	6	7	8
śara	ṇāga	taranu	poreva	śārṇ	ga	pā	ṇigo
vara	gaḷa	nīva	śrīni	vā	sa	mūru	tigo
kuru	kulā	mtaka	rāja	gō	pāla	mūru	tigo
sthira	vāda	puram	dara	vi	ṭhala	rāya	nigo

### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *ara* bzw. *ra*. Der Endreim verhält sich nach dem Muster a-b-b-a. Der a-Reim zieht die letzten zwei Silben und den vorangehenden Vokal mit ein (*-āṇigo* bzw. *-anigo*), der b-Reim beinhaltet das gesamte letzte Wort der Zeile (*mūrutigo*). Die Merkmale eines sanften und eines starken Konsonanten-Stils halten sich ungefähr die Waage, jedoch dominiert in diesem *caraṇa* der *upanāgarikā*-Stil

<sup>325</sup> PGR, SKR, SSK & Vijaya Rao: śaraṇāgatarā; Maharajapuram Santhanam: śaraṇāgata **rakṣaka**; Rajkumar Bharati & A. V. K Rajasimmhan: śaraṇāgata

<sup>326</sup> Maharajapuram Santhanam lässt poreva weg.

<sup>327</sup> PGR & SKR: śārṇapāṇigō; SSK: tārṇa pāṇigō [!]

<sup>328</sup> Maharajapuram Santhanam: varagaḷanīluva; PGR, SKR, SSK, Vijaya Rao, Rajkumar Bharati & A. V. K Rajasimmhan: varagaḷīva

<sup>329</sup> BS: mūrutigō; Maharajapuram Santhanam lässt mūrutigo weg.

<sup>330</sup> Maharajapuram Santhanam: sthiravadi

<sup>331</sup> Maharajapuram Santhanam: ~rāyago



leicht.

Sinnschmuckmittel:

Da alle Beschreibungen Merkmals- oder Eigenschaftsaufzählungen sind, ist das ganze *carāṇa* ein *parikara-ālaṃkāra*.

Texterklärungen:

Zur Benennung Viṣṇus werden hier vier Epitheta aufgezählt, die wie bereits in den vorangehenden *carāṇa* nur mit Attributen beschrieben werden, so dass durch diese auf den Standort des entsprechenden Tempels geschlossen werden muss:

1. Śārṅapāṇi
2. Śrīnivāsa
3. Rājagōpāla
4. Viṭhala

*Sārṅapāṇi-Tempel in Kumbakonam:* Die *mūrti* des Sārṅapāṇi steht im gleichnamigen Tempel in Kumbakonam (Ta.: கும்பகோணம், *kumpakōṇam*) im heutigen Bundesstaat Tamil Nadu. Der Tempel gehört zu den 108 *divyadeśa* und ist einer der *pañcaraṅga-kṣetra*, der fünf Rāṅganātha-Tempel am Fluss Kaveri. In der Tempelstadt Kumbakonam ist dieser Tempel der grösste.<sup>332</sup>

Die Mauern des zentralen Schreins haben die Form eines Streitwagens. Elefanten- und Pferde-Statuen schmücken die Seiten und erinnern an das Herabsteigen des Sārṅapāṇi auf die Erde.<sup>333</sup> Der Name Sārṅapāṇi leitet sich ab von *sāraṅga* (Sa.: «Bogen») und *pāṇi* (Sa.: «Hand»), die *utsava-mūrti* (Idol, das an Festtagen in Prozessionen benutzt wird) wird daher auch mit einem Bogen in der linken Hand abgebildet.<sup>334</sup> Die *mūrti* im Sanctum Sanctorum ist in der ungewöhnlichen *uttāna-śaya*-Haltung, d.h. sie liegt ausgestreckt auf dem Rücken auf der Schlage Ādiśeṣa.<sup>335</sup> Die rechte Hand stützt den Kopf, auf welchem die Krone (*kirīṭa-mukūṭa*) sichtbar ist. Zu seiner Rechten sitzt Lakṣmī, die in dieser Form Kōmavallī-thāyar (Ta.: கோமளவல்லிதாயர்) genannt wird.

*Śrīnivāsa-Tempel in Biligiriranga:* Die Erwähnung der *mūrti* des Śrīnivāsa bezieht sich im Lied nicht auf einen eindeutigen Tempel. Eine *mūrti* des Śrīnivāsa steht in Tirumala, ein weiterer berühmter Śrīnivāsa-Tempel steht in Annan Koil (Ta.: அண்ணன் கோயில்).

<sup>332</sup> Eine Übersicht zu den wichtigsten Tempeln in dieser Stadt gibt ANANTHARAMAN (2006:54ff.).

<sup>333</sup> Die Legende besagt, dass der Weise Hemaṇṣi am Ufer des Potramarai-Sees an Lakṣmī meditierte, um eine Tochter zu bekommen. Gott Viṣṇu fand Wohlgefallen an Hemaṇṣis Bemühungen und schickte seine Gefährtin Lakṣmī als Hemaṇṣis Tochter auf die Erde. Viṣṇu selbst erschien in einem von Pferden und Elefanten gezogenem Wagen und liess sich im Someśvara-Tempel in Kumbakonam nieder. Dort buhlte er um die Gunst der als Mensch wiedergeborenen Lakṣmī und heiratete sie schliesslich, s.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sarangapani\\_Temple](http://en.wikipedia.org/wiki/Sarangapani_Temple) – Zuletzt geprüft am 24.2.2015.

<sup>334</sup> Daneben ist die *mūrti* mit allen üblichen Merkmalen von Viṣṇu versehen: Schneckenhorn (*śaṅkha*), Diskus (*cakra*), Keule (*gadā*), Krone (*kirīṭa-mukūṭa*), Wasserwesen-Ohrringe (*makara-kunḍala*), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*), Fussreifen (*kaṅkaṇa*), Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*) und heilige Schnur (*yajñopavīta*).

<sup>335</sup> ANANTHARAMAN (2006:56f.) erwähnt die Legenden, die die Gründe für diese Haltung beschreiben.

BKS weist in seinem *śabdhārtha* jedoch darauf hin, dass es sich hier um den Biligirirāṅga-svāmin-Tempel handelt.<sup>336</sup> Dieser Tempel steht auf der Anhöhe der Biligiriranga-Bergen (Kn.: ಬಿಳಿಗಿರಿರಂಗನ ಬೆಟ್ಟ, *biligirirāṅga beṭṭa*) im Südosten vom Bundesstaat Karnataka und ist umgeben von einem Naturschutzgebiet. Über die Geschichte dieses Tempels gibt es keine Informationen.

Das Hauptidol in diesem Tempel ist Gott Viṣṇu in Form von Veṅkateśa und entspricht der Darstellung, wie man sie auch im Tempel von Tirupati findet.<sup>337</sup>

*Rajagopāla-Tempel in Mannargudi*<sup>338</sup>: Die *mūrti* von Rājagōpāla steht im Rajagopālasvāmin-Tempel in Mannargudi (Ta.: மன்னார்குடி, *mannarguḍi*) im heutigen Bundesstaat Tamil Nadu. Er ist einer der wichtigsten Kṛṣṇa-Tempel in Südindien und wird auch *dakṣiṇa-dvārakā*, das Dwaraka des Südens genannt. Der Tempel wurde von Kulothuṅga Cola (Ta.: குலோத்துங்க சோழன், 1070 – 1125) erbaut und von den folgenden Cola-Königen erweitert. Die Inschriften im Tempel belegen auch die Spenden von Königen des Vijayanagara-Reichs.

Die *mūrti* von Rājagōpāla ist stehend (*sthānaka*) und hält in der rechten Hand einen Quirlstab. Mit dem linken Arm stützt er sich auf eine Kuh ab, die hinter ihm steht. Er trägt die typischen Merkmale von Viṣṇu-Kṛṣṇa: Krone (*kirīṭa-mukūṭa*), Wasserwesen-Ohrringe (*ma-kara-kunḍala*), Girlanden und Ketten (*hāra*), Armschmuck (*keyūra*), Fussreifen (*kaṇkaṇa*) und Gürtel (*udara-bandana* und *kaṭi-bandana*). Links und rechts von Rājagōpāla stehen zwei Kälbchen, die zu ihm hochblicken. Seine Gefährtin ist Lakṣmī in Form von Mohinī.



Abb. 111: Halle mit klingenden Säulen im Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

*Viṭhala-Tempel in Hampi*: Die *mūrti* des Viṭhala steht in Pandharpur und wurde in diesem Lied bereits einmal erwähnt. Eine Möglichkeit ist, dass seine Nennung in diesem *carana* unabhängig von einem Tempel-Ort ist, sondern eher eine Steigerung im gesamten Stück darstellt und daher losgelöst vom Ort erwähnt wird, zumal Purandaraviṭhala auch nom de plume von Purandara ist.<sup>339</sup> Andererseits stand im 16. Jh. ein Viṭṭhalasvāmin-Tempel in der Hauptstadt von Vijayanagara.<sup>340</sup> Dieser befindet

<sup>336</sup> S. BKS (1963:239).

<sup>337</sup> Zur Beschreibung der *mūrti* in Tirupati s. o.

<sup>338</sup> S. BKS (1963:239).

<sup>339</sup> Diese Möglichkeit vertritt auch BKS, der hier keinen Tempel mehr nennt.

<sup>340</sup> Ausführlicher zu den architektonischen Eigenschaften des Tempels s. MICHELL (1995:46ff.) und FILLIOZAT (1985).

sich in der Nähe des Purandara-*maṇṭapa*, einer offenen Säulenhalle, in welcher sich Purandara oft aufhielt, meditierte und komponierte, und der Legende nach auch *samādhī* erlangt haben soll (s. Abb. 3). Es ist denkbar, dass der Viṭṭhalasvāmin-Tempel dort, nahe des Flussufers der Tungabhadra (Kn.: ತುಂಗಭದ್ರೆ, *tuṁgabhadrā*), ebenfalls zu Purandaras bevorzugten *mūrti* gehörte. Es gibt jedoch Zweifel, ob dieser Tempel jemals in Betrieb genommen wurde.<sup>341</sup> Heute gehört er zum UNESCO Weltkulturerbe, zusammen mit den anderen archäologischen Stätten in Hampi, und wird vom Archaeological Survey of India betreut. Eine Besonderheit des Tempels sind die klingenden Säulen im Eingangsbereich des Haupttemples.<sup>342</sup> Diese *saṁgītasthambā* sind nach bestimmten *rāga* gestimmt und wurden mit Stöcken bespielt.<sup>343</sup>

### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Gefühlsäusserung (*bhāva*) in diesem *caraṇa* ist *vismaya*, die Bewunderung.

		<p><u>Version 1</u>  Haltung: Halb-Hocke, abwechselungsweise rechts und links stampfen  Gestik: Beide Hände in <i>añjali</i> über dem Kopf  Mimik: Lobend</p>
<p>śaraṇāgataranu  dem, der die Zuflucht-suchenden</p>		

<sup>341</sup> S. ANANTHARAMAN (2006:196).

<sup>342</sup> Aufgrund des schlechten Zustandes des Tempels kann man diese Säulen heute nicht mehr bespielen. Die Autorin hatte 1993 jedoch die Gelegenheit, die Klänge dieser Säulen auszuprobieren und zu hören. Es sind jeweils Gruppen von sechs Säulen in einem Kreis angeordnet, und bilden dadurch zusammen eine grosse Säule. Die Säulen sind nur etwa einen Meter lang, unten und oberhalb des Klangkörpers sind sie mit einer festen Säule im Boden und der Decke verankert. Man kann um die gruppierten Klangsäulen herumgehen, der Klangbereich der Säulen ist genau auf Brust- und Augenhöhe.

<sup>343</sup> S. THIELEMAN (1999:87).



śaraṇāgataranu  
dem, der die Zuflucht-  
suchenden

### Version 2

Haltung: Halb-Hocke, Füße gekreuzt

Gestik: Beide Hände in *utsaṅga*

Mimik: Sich ergebend, hilfesuchend



poreva  
beschützt



śārṅgapāṇigo  
dem Śārgṇapāṇi

Haltung: Zuerst stehend, beide Füße zusammen, dann Halb-Hocke mit einem diagonal gestreckten Bein

Gestik: Zuerst beide Hände in *sarpaśīrṣa* oberhalb des Kopfs, dann linke Hand in *śikhara* von ausgestrecktem Fuss bis über Kopfhöhe ziehen, rechte Hand eingestützt

Mimik: Gütig lächelnd, mutig, männlich



varagaṇānīva  
dem, der als  
wunschgewährender



śrīnivāsa  
Śrīnivāsa



mūrutigo  
erscheint

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *patāka*, rechte Hand aufrecht, linke Hand verkehrt, dann rechte Hand in *kapita*, linke Hand in *patāka*, dann rechte Hand in *śikhara*, linke Hand in *dhola*

Mimik: Neutral lächelnd



kurukula  
des Kaurava-Klans



arṇṭaka  
das Ende



Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, danach Halb-Hocke, mit einem Fuss stampfen, anderen Fuss anwinkeln

Gestik: Rechte Hand in *bāṇa*, dann rechte Hand in *alapadma* und linke Hand in *patāka* darunter, danach rechte Hand in *patāka* von schräg oben nach schräg unten führen, linke Hand eingestützt

Mimik: Erzählend, standhaft



rāja  
als Rāja-



gōpāla mūrutigo  
gōpāla erscheint

Haltung: Halb-Hocke mit einem gestreckten Bein  
Gestik: Rechte Hand in *tripa-tāka*, linke Hand *ardhacandra* auf dem Oberschenkel, dann linke Hand in *śiṃhā-mukha*, rechte Hand in *haṁsapakṣa* auf dem Handgelenk der linken Hand auseinanderbringen  
Mimik: Neutral lächelnd



sthiravāda  
vom erstarren



purāṇdaraviṭhalarāyaṇigo  
*Purandaraviṭhalarāya*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände in *muṣṭi*, dann Viṭhala-Pose  
Mimik: Überzeugt, standhaft, jugenhaft

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

Dieses Stück ist besser bekannt unter dem Namen *kṣīrābdhikannike*, was daher rührt, dass das *pallavi* oft in umgekehrter Reihenfolge gesungen wird, d.h. die zweite Zeile zuerst und die erste Zeile entsprechend danach. Es ist anzunehmen, dass diese Vertauschung aufgrund der Satzstruktur stattfand. Die zweite Zeile beginnt mit einem Vokativ der an Lakṣmī gerichtet ist, während die erste Zeile mit einer Frage beginnt. Die Vermutung liegt nahe, dass es allgemein als angenehmer und respektvoller empfunden wird, das Stück, das Lakṣmī direkt anspricht, mit einem an sie gerichteten Vokativ zu beginnen. Ausserdem gibt diese Singweise dem Hörer die Möglichkeit, dem Inhalt besser folgen zu können, da er aufgrund dieses Vokativs sofort weiss, von wem das Stück handelt.

Dieses Lied gehört nicht zu den bekanntesten von Purandara, was die Tatsache zeigt, dass es nur in vier schriftlichen Quellen vorhanden ist. Im Index südindischer Lieder von KUPPU-SWAMY und HARIHARAN ist das Lied gar nicht aufgeführt.<sup>344</sup> Auch Musikaufnahmen dieser Komposition sind nur wenige im Umlauf.

Formal teilt sich das Stück in zwei strukturelle Teile, einen Refrain-artigen repetitiven Zweizeiler (*pallavi*) und in fünf nacheinander gesungene Strophen (*carāṇa*). Alle Textausgaben und Interpreten kennen die gleichen Teile des Stücks und geben sie in der gleichen Reihenfolge wieder.

Bei den Textvarianten fällt die Fehlerhaftigkeit von SSK auf. Die Varianten von Maharajapuram Santhanam sind grösstenteils Sanskritisierungen des Kannada und vermutlich im Verlauf der Tradierung übernommen worden.<sup>345</sup> Seine Version weist viele kleine Veränderungen auf, die teilweise auf eine einfachere Singweise, teilweise auf eine einfachere Verständlichkeit abzielen. Gleichzeitig erscheinen sie aber auch sehr idiomatisch und machen den Inhalt des Liedes besser greifbar. So ergänzt er in der Wiederholung des *pallavi* z.B. die Frage an Lakṣmī mit dem Pronomen *nīnu* bzw. *nīvu* und personalisiert das fiktive Gespräch auf eine intime Weise. Da er von allen drei untersuchten Interpreten der einzige Sänger ist, der Kannada nicht als Muttersprache pflegt, muss auch in Betracht gezogen werden, dass gewisse Textabweichungen von fehlender Sprachkenntnis herrühren können. Bei A. V. K. Rajasimmhan fällt auf, dass sein Text sich praktisch im ganzen Lied mit der Vorlage deckt. Dies bestätigt, dass es sich bei der Vorlage, trotz ihres Alters, um eine Version handelt, die weiterhin im Umlauf ist.

Metrisch gesehen ist diese Komposition eher unauffällig. Auffällig ist, dass sich in den *carāṇa* 2 bis 5 immer zwei Zeilen silbenmetrisch spiegeln.<sup>346</sup> Diese Spiegelung folgt aber keinem Muster. Morenmetrisch zeichnet sich etwa das gleiche Bild ab. Die Zeilen der *carāṇa* bewegen sich alle zwischen einer Morenanzahl von 18 bis 22.<sup>347</sup> Die Flow-Grafik ist um vieles

<sup>344</sup> S. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1981).

<sup>345</sup> Dazu gehören auch die Versionen von Vijaya Rao.

<sup>346</sup> Zweite und dritte Zeile in *carāṇa* 2 (14), erste und zweite bzw. dritte Zeile in *carāṇa* 3 (14), zweite und vierte Zeile in *carāṇa* 4 (15) und erste und dritte bzw. vierte Zeile im letzten *carāṇa* (15)

<sup>347</sup> Ausnahme ist die zweite Zeile des dritten *carāṇa*, die nur 15 Moren zählt.

regelmässiger und zeigt ein sich wiederholendes und im ganzen Lied gleichbleibendes Muster des Textflusses mit der musikalischen Rhythmik an. Die Textvariante im Refrain von Vijaya Rao und Maharajapuram Santhanam beeinflusst die Moren des *pallavi* so, dass der mit den restlichen Gliedern des Liedes harmonisiert.<sup>348</sup> Maharajapuram Santhanam und Rajkumar Bharati ändern den Text an zwei Stellen ganz klar aufgrund der Unvereinbarkeit der Metrik mit der Liedmelodie. Fast alle Abweichungen ihres Liedtextes sind gleichzeitig mit einer Silbenverminderung verbunden, was ebenfalls darauf hinweist, dass die Textabweichungen, neben einem besseren Verständnis, eine Verbesserung des Flows beabsichtigen.

Das Verb *āde* (Kn.: «geworden») wurde im *pallavi* absichtlich nicht mit übersetzt, da es den Worthytmus im Deutschen unnötig unterbricht und diese Unterlassung den Inhalt nicht beeinträchtigt. Das Substantiv *mūrutī*, welches in *caraṇa* 1, 4 und 5 vorkommt, wurde in der Übersetzung mit dem Verb *erscheinen* anstatt mit einem entsprechenden Substantiv wiedergegeben. Diese Entscheidung ist aufgrund der besseren Darstellung der Sinnzusammenhänge getroffen worden, da ein Teil des *pallavi* (*Bist Du die Braut von ...?*) syntaktisch mit jeder Zeile von jeder Strophe verbunden ist. Da Lakṣmī in diesem Kontext nicht die Frau einer Statue ist, sondern einer Erscheinungsform von Viṣṇu, hätte die wortwörtliche Übersetzung dieses Begriffs die Assoziation verfälscht.

Alliteration ist vorhanden, wurde von Purandara aber nicht übermässig ausgebaut. Die Konsonanten, die in diesem Stück für die Alliteration verwendet werden, sind *r*, *s* bzw. *ṣ* und *l* bzw. *ḷ*. Des Weiteren findet man in der ganzen Komposition einen einfachen Endreim, dessen Aufbau aber von Strophe zu Strophe unterschiedlich ist.

Purandara zählt in diesem Lied 18 verschiedene Epitheta von Gott Viṣṇu auf, wovon 17 eindeutig einem Tempel bzw. einer *mūrti* eines indischen Tempels zugewiesen werden können. Zwei Epitheta werden doppelt erwähnt, nämlich Veṅkateśa von Tirumala und Viṭhala von Pandharpur.<sup>349</sup> Ein Muster, nach welchem Purandara diese Epitheta in die entsprechenden Strophen eingeteilt hat, ist nicht zu erkennen. Auch ein Auswahlkriterium, nach welchen er die Epitheta für dieses Lied ausgewählt hat, erschliesst sich nicht aus dem Lied. Die einzigen Hinweise erhalten wir in den Kommentaren von BKS und SKR die einige Tempel namentlich nennen und so die These bestätigen, dass es sich hier um konkrete Gottesbilder aus Tempelschreinen handelt. Einige Gemeinsamkeiten der verschiedenen Epitheta sind dennoch zu erwähnen:

Von insgesamt 17 genannten Tempeln

- gehören fünf Tempel zu den 108 *divyadeśa*<sup>350</sup>
- gehören drei Tempel zu den fünf *pañcaraṅga-kṣetra*
- gehören vier Tempel zu den acht *svayamvyakta-kṣetra*
- gehören drei Tempel zu den vier Pilgerorten des *cār-dhām*

<sup>348</sup> Diese Textvariante verändert die Morenzahl des *pallavi* von 15-17 auf 16-18.

<sup>349</sup> Ich spreche daher zukünftig nur noch von 17 *mūrti* bzw. 17 Tempeln.

<sup>350</sup> Der Milchozean aus dem *pallavi*, der ebenfalls zu den *divyadeśa* gehört, ist hier nicht mitgezählt.



- gehören zwei Tempelorte zu den sieben *mahātīrtha*
- sind sechs Tempel in Tamil Nadu
- ist ein Tempel in Andhra Pradesh
- sind vier Tempel in Karnataka
- sind zwei Tempel in Kerala
- ist ein Tempel in Maharashtra
- sind drei Tempel in Nordindien

*Divyadeśa*: Zu dieser Gruppe gehören 108 der heiligsten Viṣṇu-Tempel des Landes.<sup>351</sup>

*Cār-dhām*: Zu den vier «irdischen Wohnstätten Viṣṇus» gehören Badrinath, Puri, Dwaraka und Rameswaram. Von diesen vier Tempeln wird Viṣṇu selbst nur in Badrinath verehrt. In Dwaraka ist das Hauptidol Gott Kṛṣṇa, seine achte Inkarnation, und in Rameswaram ist es Gott Rāma, seine siebte Inkarnation. In Puri wird er in Form des Weltherrn Jagannātha verehrt. Von diesen vier Orten werden drei in dieser Komposition erwähnt. Es ist daher anzunehmen, dass die Bedeutung dieser vier Tempelstädte schon zu Purandaras Zeit gross war, wenn auch nicht unter dem Namen *cār-dhām*. Neben den *saptapurī*<sup>352</sup>, den sieben heiligen Orten Indiens, sind diese vier Tempel die wichtigsten Pilgerstationen des Landes. Sie markieren die vier Ecken des indischen Subkontinents und zwingen den Pilger damit, grosse Distanzen auf sich zu nehmen, um alle Tempel besuchen zu können:<sup>353</sup> Der Tempel von Badrinath steht am Fuss des Himalayas im Norden, der Tempel von Puri steht am Ufer des bengalischen Meers im Osten, der Tempel von Dwaraka hingegen am Ufer des arabischen Meers im Westen und schliesslich der Tempel von Rameswaram am südlichsten Punkt am Ufer des indischen Ozeans. Da diese Rundreise die grösste Pilgerfahrt bildet und praktisch den gesamten Subkontinent abdeckt, nennt man sie auch *mahī-parikrama*, «die Umwanderung der Erde».<sup>354</sup>

*Saptamahātīrtha*: Für gläubige Hindus sind die grössten sieben Pilgerorte Kanchipuram, Dwaraka, Ayodhya (Hi.: अयोध्या, *ayodhyā*), Mathura (Hi.: मथुरा, *mathurā*), Varanasi (Hi.: वाराणसी, *vārāṇasī*), Ujjain (Hi.: उज्जैन) und Haridwar.<sup>355</sup>

*Svayamvyakta-kṣetra*: Es gibt in ganz Indien insgesamt acht Tempel, deren Haupt-Idole als eine Eigenmanifestation von Viṣṇu angesehen und daher *svayamvyakta-kṣetra* genannt werden: Srirangam, Srimushnam,

<sup>351</sup> S. dazu RAMESH (1992) oder GOPALAN, L. V. (1972). *Sri Vaishnava divya desams (108 tiruppathis sung by Azhwars): Along with a selected list of some abhimana sthalams in India*. Madras : Sri Visishtadvaita Pra-charini Sabha

<sup>352</sup> S. u.

<sup>353</sup> In Anbetracht der weiten Distanzen zwischen diesen Tempeln ist es sehr wahrscheinlich, dass Purandara den Tempel von Dwaraka deshalb nirgends erwähnt, weil er diesen Ort auf keiner seiner Reisen erreicht hat.

<sup>354</sup> S. SEN GUPTA (2003:7).

<sup>355</sup> S. THOMAS (1985:24).

Tirupati, Saligramam (Ta.: சாலிகிராமம், *śāligrāma*), Naivisaranya (Hi.: नैमिशरण्य, *naivīśaraṇya*), Nanguneri (Ta.: நாங்குநேரி), Pushkar (Hi.: पुष्कर, *puṣkār*) und Badrinath. Es heisst, die *svayamvyakta-kṣetra* seien die Lieblingssorte auf der Erde von Gott Viṣṇu, an welchen er sich auch ohne Aufforderung der Wiesen und seiner Verehrer aufhält.

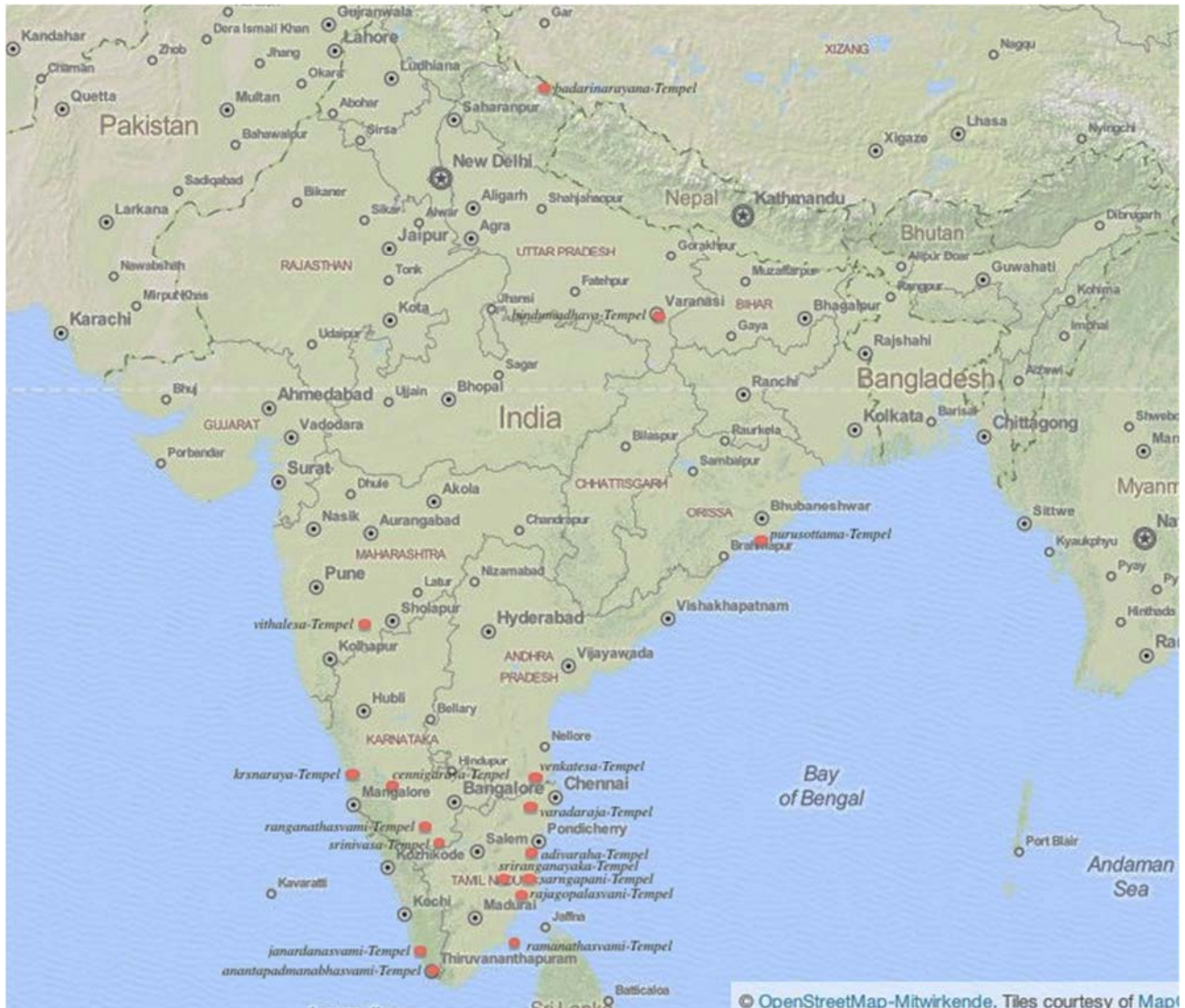


Abb. 112: Übersicht zu allen erwähnten Tempeln im Lied (Bild: OpenStreetMap, CC-BY-SA)

Viele der genannten Tempel waren durch Vijayanagara-Könige gezielt geförderte Pilgerstätten.<sup>356</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, dass Purandaradāsa alle genannten Tempel auf seinen Pilgerreisen<sup>357</sup> besucht hat.<sup>358</sup> Dass die erwähnten Tempel keine gewöhnlichen Tempel sind, zeigt einerseits ihre Zugehörigkeit zu den verschiedenen Verbänden von Pilgerstätten (s. Aufstellung o.), aber auch die Tatsache, dass es sich um eindeutige *tīrtha*<sup>359</sup> handelt.

Pilgerreisen sind eine feste Tradition im Orden der *mādhva*. Die antretenden Äbte des Hauptklosters in Udipi unternehmen bis heute einen sogenannten *parīyāya-pūrva-saṅcāra*, eine Pilgerreise zu allen wichtigen Tempelstätten in Süd- und Nordindien, bevor sie ihr Amt in Udipi antreten.<sup>360</sup> Die üblichen Stationen dieser Pilgerreise decken sich, bis auf den Viṭhaleśa-Tempel, mit den erwähnten Tempeln in diesem Stück.<sup>361</sup> Obwohl Purandaras Reise-tätigkeit von den meisten rezipierenden Autoren genannt wird, gehen die wenigsten darauf ein, dass Purandara auch Tempel im Norden des Landes besucht hat<sup>362</sup> – eine Reise, die zu jener Zeit ein grosses Unternehmen mit zahlreichen Gefahren darstellte. Praktisch alle erwähnten Tempel gehören zu den Kultstätten, die während des Vijayanagara-Imperiums von dessen Blütezeit profitierten und von den orthodoxen Herrschern wie Kṛṣṇadēvarāya grosszügig beschenkt und unterstützt wurden.<sup>363</sup> Sie müssen sich daher zur Zeit Purandaras in einer guten administrativen und infrastrukturellen Verfassung befunden haben, so dass sie auch die entsprechende Popularität ausstrahlten und beliebte Pilgerorte bildeten.

---

<sup>356</sup> Vgl. THOMAS (1985:24f.).

<sup>357</sup> Pilgerfahrten gehören in den verschiedenen hinduistischen Glaubensrichtungen seit jeher zu jenen Verdiensten, die den Verehrer dem Ziel der Erlösung (*mokṣa*) näher bringen. Gerade Mönche wie Purandara haben einen Grossteil ihres Lebens mit solchen Reisen verbracht. Ein *tīrthayātra* (Pilgerreise) und der Besuch eines *tīrtha* (geheiliger Ort) ist in dreifacher Hinsicht heilig: er reinigt (*śuci*), er bringt Verdienst (*puṇya*), und er ist verheissungsvoll (*śubha*), s. SEN GUPTA (2003:1). Diese Pilgerreisen waren sehr beschwerlich und brachten grosse Gefahr mit sich. Die Wege zu den Pilgerorten waren physisch anspruchsvoll. Die Pilger waren mit der ständigen Bedrohung von Räubern, wilden Tieren, Krankheiten und Ernährungsmangel konfrontiert, s. SEN GUPTA (2003:13). Zu den verschiedenen Reisemöglichkeiten zu jener Zeit über Flüsse und entlang der Meeresküste s. DELOCHE (1994), für die Transportwege über Land s. DELOCHE & WALKER (1993-1994).

<sup>358</sup> S. GURURAO BENGARI (1926-1927:298); Die entsprechenden Verkehrswege, um die Tempel, die in diesem Stück genannt werden, zu erreichen, waren zur Vijayanagara-Zeit vorhanden, s. DELOCHE & WALKER (1993:f.p.38, f.p.46, f.p.70, 76). Zur Bedeutung der Wallfahrt in Indien zur *bhakti*-Zeit s. KULKE & ROTHERMUND (1982:163f.).

<sup>359</sup> Der typische Pilgertempel (*tīrtha*) steht der Tradition entsprechend entweder an einem Gewässer, auf einem Berg oder nahe einem sagenumwobenen Objekt, wie einem Baum etc., s. SEN GUPTA (2003:2ff.). Alle Tempel, die Purandara in diesem Stück erwähnt, befinden sich an solchen entsprechenden Stellen.

<sup>360</sup> Es war Vādirāyaṭīrtha (Kn.: ವಾದಿರಾಯತೀರ್ಥ, 1480 – 1600), ebenfalls ein Schüler von Purandaras Lehrer Vyāsarāyaṭīrtha, der massgeblich daran beteiligt war, dass die *parīyāya*-Zeremonie in Udipi formiert wurde, s. RAO (2002:33). Man kann daher davon ausgehen, dass zu Purandaras Lebzeiten die Pilgerreise, die dieser Zeremonie vorausging, ein übliches Unternehmen war, viele *mādhva*-Anhänger den angehenden Abt begleiteten, und dass Purandara folglich die Stationen gut kannte bzw. selbst bereist hatte.

<sup>361</sup> S. dazu eine Karte der üblichen *parīyāya-pūrva-saṅcāra*-Pilgerorte bei RAO (2002:35).

<sup>362</sup> Vgl. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1989:14).

<sup>363</sup> S. SASTRI (1966:284f.).

#### 4.1.3. Rāma



Abb. 113: Rāma, Lakṣmaṇa und Sītā, Abbildung im Rāmacandra-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

Der Ort von Vijayanagara und seine Herrscher sind eng mit der Person Rāma und dem *Rāmāyaṇa*-Epos<sup>364</sup> verbunden.<sup>365</sup> Die Verbindung besteht einerseits in der Identifizierung des Vijayanagara-Königs mit Gott Rāma.<sup>366</sup> Die Identifizierung ist kein Einzelfall. Seine Figur hat manchen hinduistischen Herrschern als Modell gedient, ist er doch der gottgleiche Herrscher, der auf der Erde wiedergeboren wurde, um Rechtes zu tun und das Schlechte zu vernichten. Rāma verkörpert alle Tugenden eines idealen Königs.<sup>367</sup> Andererseits wird der Sitz des Königreichs mit der Legende legitimiert, dass Rāma auf seinem Weg nach Laṅkā an der Stätte des späteren Vijayanagara Halt machte.<sup>368</sup> Die Umgebung Vijayanagaras wird dabei mit dem Affenstaat Kiṣkindhā identifiziert, der Heimat von Rāmas treuem Begleiter Hanūmān. Verschiedene Merkmale in der geographischen Umgebung von Vijayanagara werden mit der *Rāmāyaṇa*-Erzählung in Verbindung gebracht, z.B. dem Badeort von Rāmas Frau Sītā, dem Geburtsort von Hanūmān oder den Steinen, die Rāma und sein

Gefolge gebraucht haben, um die Brücke nach Laṅkā zu bauen.<sup>369</sup>

<sup>364</sup> Das *Rāmāyaṇa*-Epos wurde der Legende nach vom Weisen Vālmīki verfasst und zählt heute sieben Bücher. Laut BRONCKINGTON (2009:681) gehören jedoch nur die mittleren fünf Bücher zum Kern des ursprünglichen Epos, während das erste und letzte Buch spätere Zusätze darstellen. Das Werk ist in mehreren Etappen zwischen dem 5. Jh. vor und dem 3. Jh. nach Chr. entstanden und erzählt die Lebensgeschichte des Königsohn Rāma.

<sup>365</sup> S. BROCKINGTON (2009:686).

<sup>366</sup> S. dazu die ausführlichen Studien zur Stadt Vijayanagara und dem Rāmacandra-Tempel in DALLAPICCOLA ET AL. (1992).

<sup>367</sup> S. FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:151).

<sup>368</sup> Vgl. FRITZ & MICHELL (1991:16) und FRITZ (1986:44 & 52); Die Gegend des Pampā-Flusses wird im *Rāmāyaṇa* mehrmals genannt, s. RM III.5.15, III.52.5 und IV.3.5, und in RM III.69.5-27 detailliert beschrieben. Die früheste Adaption des *Rāmāyaṇa* in Kannada entstand im 12. Jh. und war unter dem Namen Pampā-Rāmāyaṇa bekannt, s. BROCKINGTON (1984:272) und GOPAL (1976:23).

<sup>369</sup> Vgl. FRITZ & MICHELL (1991:50) und FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:148). ANANTHARAMAN (2006:186f.) beschreibt einige dieser Legenden ausführlicher.

#### 4.1.3.1. *Jaya jayā*

##### **Material**

###### Hauptvorlage:

PGR S. 245 – 246

###### Schriftliche Textgrundlagen:

SKR Band 2, S. 230, *śabdhārtha* S. 230

VNP Band 2, S. 45, Notation S. 45ff., Übersetzung S. 8 – 9

###### Musikalische Textgrundlagen:

- Sangetha Krishnamoorthy (2000)
- Neela Chakravarthy (2003)
- M. L. Vasanthakumari (2004)
- M. R. Subramaniam (2009)
- Alepey Venkatesan (2010)
- Carnatica Brothers (2010)
- Vidyabhushana (2011)
- Vijayalakshmi Subramaniam (2014)
- V. N. Padmini (2014)

###### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

Aufgrund des verheissungsvollen *rāga* wird dieses Lied oft als Eröffnungslied gesungen. Das Stück wurde daher als Eröffnungstanz choreographiert.



## Rāga: Nāṭa

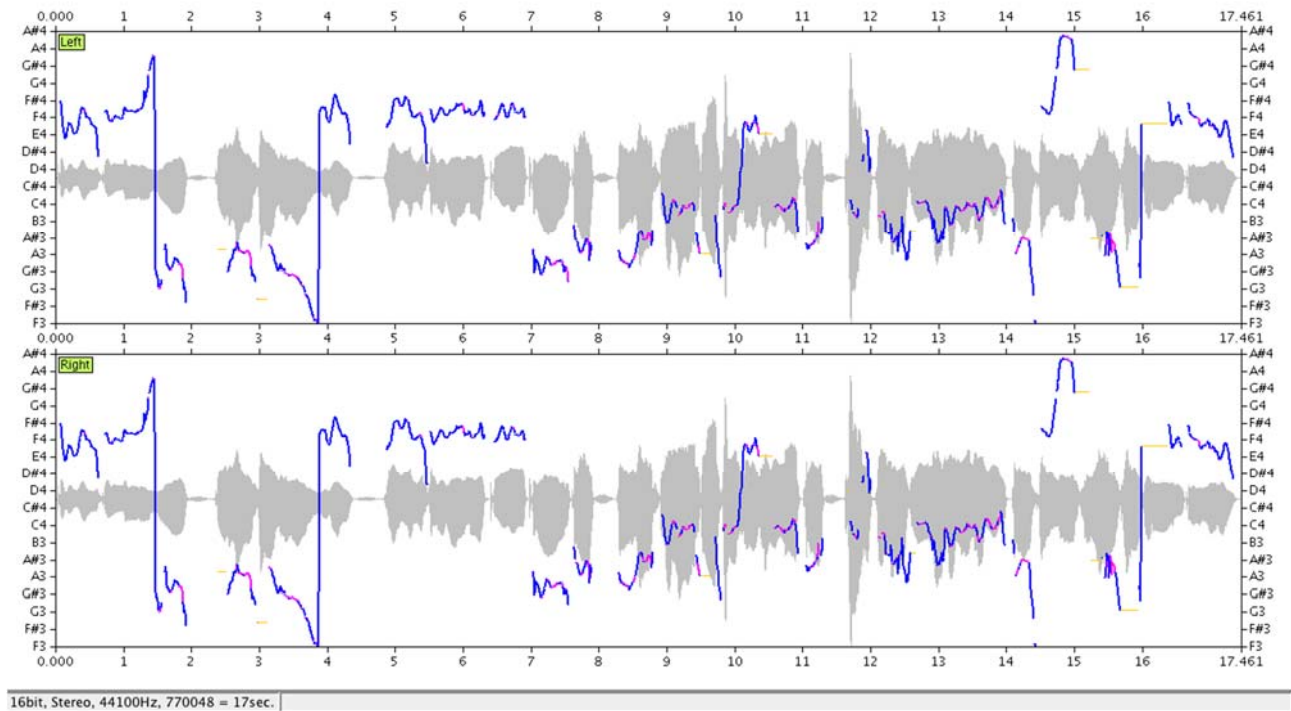


Abb. 114: Darstellung der ersten 17 Sekunden des Lieds *jaya jayā* im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* und *anupallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt im Pitch-Analyzer. Das auffällig kurze *pallavi* (Sek. 0-4,5) setzt sich als Phrase vom *anupallavi* ab, der in drei kleinere Phrasen (Sek. 5-8, Sek. 8,5-11,5 und Sek. 11,5-17,5) unterteilt werden kann. Die Lautstärke nimmt im Verlauf des *anupallavi* zu und unterstützt damit die Stimmung und den Inhalt des Textes. Prajñānanda spricht hier von einem Krieger-*rāga*: «The *rāga nāṭa* is a melody of the heroic sentiment. It has been conceived and designed for using in the battlefield to inspire the soldiers.»<sup>370</sup> Tatsächlich vermittelt die Melodie etwas Vornehmes, was sie sehr passend macht zum Inhalt des Lieds.<sup>371</sup>

## Tāla : Khaṇḍa cāpū

<i>aṅga</i>	<i>ghāta</i>	<i>visarjita</i>	<i>visarjita</i>
<i>akṣara</i>	2	1	2

<sup>370</sup> S. PRAJÑĀNANDA (1981:137).

<sup>371</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

### ***Pallavi & anupallavi***

jaya jayā<sup>372</sup> ||pa||  
jaya jānakīkāṁṭa jaya sādhujanavinuta |  
jayatu mahimānaṁṭa jaya bhāgyavaṁṭa<sup>373</sup> ||a pa||

#### Literarische Übersetzung:

*Sieg! Sieg!*

*Sieg sei Jānakīs<sup>374</sup> geliebtem Ehemann!*

*Sieg sei ihm, den die Weisen loben!*

*Siegreich sei der unendlich Grossartige!*

*Sieg sei dem Glückseligen!*

#### Textvarianten:

Sprachlich ist der Refrain unauffällig. Einzig erwähnenswert sind unterschiedliche Aufteilungen der Textteile. Die Textvariante von VNP liest *jaya jayā* alleine als *anupallavi*, was sich auch mit ihrer Singweise deckt. In ihrer Interpretation sind *pallavi* und *anupallavi* demnach der Vorlage genau entgegengesetzt. SKR fügt die zwei Worte wiederum am Schluss des *anupallavi* an und macht die erste Zeile des *anupallavi* zum *pallavi*, was in der gesungenen Version nicht unterschieden werden kann von der Aufteilung bei V. N. Padmini oder Neela Chakravarthi.

#### Metrik:

Das Aufführen von *jaya jayā* als separaten Liedteil, wie bei VNP oder PGR hat den Vorteil, dass der übrige Teil des Refrains dadurch ein Silben- und Morenmuster erhält (16-14 bzw. 20-18/19), welches von allen *caraṇa* eingehalten wird. Die Abspaltung von *jaya jayā* als separaten Liedteil kann mit der Singweise im *khaṇḍa-cāpū-tāla* begründet werden.

---

<sup>372</sup> SKR & VNP: jaya

<sup>373</sup> SKR: bhāgyavaṁṭa

<sup>374</sup> Jānakī oder Sītā ist Rāmas Ehefrau und die weibliche Hauptfigur im *Rāmāyaṇa*-Epos. Der Name Jānakī (Tochter des Janaka) ist ein Patronym und eine der üblichsten Bezeichnungen für Sītā, s. BROCKINGTON & BAILEY (2000:281).

1	2	3	4	5
ja	ya	ja	yā	
ja	ya	jā		na
kī		kām		ta
ja	ya	sā		dhu
ja	na	vi	nu	ta
ja	ya	tu	ma	hi
mā		naṁ		ta
ja	ya	bhā		gya
vaṁ		tā		

#### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet auf *ja* und *ya*. Gleichzeitig beinhaltet der Refrain mehrere Reimformen: einen Anfangskehrreim mit dem Wort *jaya* und einen Endreim, der auf *-ta* bzw. auf *-am̐ta* lautet. Der Konsonanten-Stil ist sanft (*upanāgarikā*), der Refrain kann daher als im sanften Stil verfasst betrachtet werden.

#### Sinnschmuckmittel:

*kām̐ta* Zur Beschreibung Rāmas wird ein Śleṣa verwendet, da die Bezeichnung sowohl als Ehemann als auch als Name Kṛṣṇas verstanden werden kann. Obwohl Kṛṣṇa nicht identisch mit Rāma ist, können in der *vaiṣṇava*-Lyrik verschiedene Götternamen miteinander gleichgestellt werden.<sup>375</sup> Üblicher wäre in diesem Fall jedoch ein Rāma-Viṣṇu-Vergleich<sup>376</sup>, weshalb hier nicht ausgeschlossen werden kann, dass der erwähnte śleṣa ein Zufallsprodukt ist.

*mahimānaṁta* Zur Beschreibung der Grossartigkeit Rāmas benutzt Purandara ein *udātta*, um die Absolutheit dieser Eigenschaft zu verstärken.

Die restlichen Epitheta sind Attributs-Beschreibungen und fallen unter *parikara-alam̐kāra*.

#### Choreographie:

*Stimmung:* Aufgrund des rein lobpreisenden Charakters dieses Stücks, kann die Stimmung nicht tiefer analysiert werden.

<sup>375</sup> «While Kṛṣṇa is generally perceived to be either the eight or ninth incarnation of Viṣṇu, several traditions like those of Caitanya think of him as the supreme reality who descends to earth as Rāma and others.», s. NARAYANAN (2002:346)

<sup>376</sup> Mehr zur Identifizierung Rāmas mit der *vaiṣṇava*-Theologie s. weiter unten im allgemeinen Textkommentar.





jaya jayā  
*Sieg! Sieg!*

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  
Gestik: Beide Hände in *śikhara* vor der Brust nach vorne setzen  
Mimik: Neutral lächelnd



jaya jānakīkāṁṭa  
*Sieg sei Jānakīs  
geliebtem Ehemann!*

Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt  
Gestik: Rāma-Pose  
Mimik: Männlich, neutral lächelnd



jaya sādhujanavinuta  
*Sieg sei ihm, den die  
Weisen loben!*

Haltung: Halb-Hocke, ein Bein angehoben  
Gestik: Beide Hände in *hamsāsya*, Handflächen zeigen nach oben, Arme diagonal nach aussen gestreckt  
Mimik: Neutral lächelnd



jayatu mahimānaṁtā  
*Siegreich sei der  
 unendlich  
 Grossartige!*

Haltung: Halb-Hocke, ein Bein nach vorne gestreckt  
 Gestik: Beide Hände in *patāka*, Handflächen langsam nach oben drehen  
 Mimik: Bewundernd, Blick steigt langsam



jayabhāgyavaṁtā  
*Sieg sei dem  
 Glückseligen!*

Haltung: Stehend, beide Füße nebeneinander  
 Gestik: Beide Hände in *śikhara* vor der Brust, Hände nach vorne setzen  
 Mimik: Stolz, neutral lächelnd

## Caraṇa 1

daśarathana<sup>377</sup> maga<sup>378</sup> vīra daśakamṭhasamhāra |  
paśupatiśvaramitra pāvana caritrā<sup>379</sup> ||  
kusumabāṇasvarūpa kuśalakīrtikalāpa |  
asamasāhasaśikṣa<sup>380</sup> ambujadaḷākṣa ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Der heldenmutige Sohn des Daśaratha, der Bezwingen des zehnköpfigen Rāvaṇa,  
der Freund Īśvaras, des Beschützers der Lebewesen, der in seinem Verhalten Reine,  
der dem Liebesgott mit seinen Blumenpfeilen gleicht, der mit gutem Ruf und einem  
Köcher,  
der unvergleichlich gewaltig Geschickte, der Lotusblütenblätter-äugige.*

### Textvarianten:

In den schriftlichen Textvarianten gibt es keine Besonderheit in dieser Strophe. Bei den musikalischen Varianten fällt auf, dass ausser V. N. Padmini und Neela Chakravarthi niemand die erste Zeile so liest, wie sie die Vorlage zeigt. Dies mag mit dem Begriff *maga* zusammenhängen, der einer der wenigen reinen Kannada-Worte in diesem Stück ist und Verständnisschwierigkeiten bei fremdsprachigen Sängern oder Sängerinnen hervorrufen kann. Auch möglich wäre eine unbewusste Änderung des Textes aufgrund der Antizipation, da das gesamte Stück aus Sanskrit-Vokabular besteht. *Daśarathātmaja* ist eine übliche Bezeichnung für Rāma, wie sie auch im *Rāmāyaṇa* häufig verwendet wird.<sup>381</sup> VNPs Variante kommt in ihrer gesungenen Interpretation nicht vor und ist daher als Schreibfehler zu werten.

### Metrik:

Metrisch ist dieses *caraṇa* beinahe einwandfrei und regelmässig (16-14-16-14 bzw. 20-19-21-18). Die Silbenfüsse der zweiten und vierten Zeile sind bis auf den verlängerten Endvokal in der zweiten Zeile identisch. In der musikalischen Metrik ist auffallend, dass die zweite Hälfte der Strophe in der Regel doppelt so schnell gesungen wird, wie die ersten zwei Zeilen.<sup>382</sup> Das ändert jedoch nichts am Flow, der in beiden Fällen regelmässig ist. Die Flow-Grafik zeigt auch, warum das Akkusativ-Singular-Suffix von *daśaratha* bei praktisch keiner musikalischen Interpretation beibehalten wird: Im Gegensatz zu den übrigen Zeilen füllt die erste Linie dieser Strophe alle Schläge aus, während im übrigen *caraṇa* in einem Takt immer mindestens ein Schlag leer bleibt.

<sup>377</sup> M. L. Vasanthakumari: daśaratha

<sup>378</sup> Alepey Venkatesan, M. R. Subramaniam, Sangetha Krishnamoorthy: daśaratha mahā; Carnatica Brothers, Vidyabhushana, Dr. Vijayalakshmi Subramaniam: daśarathātmaja

<sup>379</sup> SKR & VNP: caritra

<sup>380</sup> VNP: āsamasāhasaśikṣa [!]

<sup>381</sup> S. BROCKINGTON & BAILEY (2000:268).

<sup>382</sup> Die einzige Interpretin, die das gesamte Stück im gleichen Tempo singt, ist V. N. Padmini.

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
da	śa	ra	tha	na	ma	ga	vī		ra
da	śa	kaṁ		ṭha	saṁ		hā		ra
pa	śu	pa	tī		śva	ra	mi	tra	
pā		va	na	ca	ri		trā		
kusu	mabā	ṇa	svarū	pa	kuśa	lakī	rti	kalā	pa
asa	masā	ha	saśi	kṣa	aṁ	buja	daḷā		kṣa

#### Klangfiguren:

Die Alliteration findet hier in der jeweils zweiten Silbe jedes Taktes (mit Ausnahme des siebten Taktes) statt und lautet auf *śa* bzw. *śu*, *sa* oder *su*. Zusätzlich erweitert sich die Alliteration in praktisch allen Takten (mit Ausnahme des vierten Taktes) und schliesst eine weitere Silbe mit ein (*daśa-daśa*, *suma-sama*, *kusu-kuśa*). Ausserdem lässt sich ein Endreim (*vīra-saṁhāra*, *mītra-caritrā*) als auch ein Binnen-Endreim (*svarūpa-kalāpa* & *śikṣa-da-ḷākṣa*) beobachten. Der Konsonanten-Stil ist eher stark (*paruṣā*), da viele Zischlaute und einige Konsonantenverbindungen vorkommen.

#### Sinnschmuckmittel:

*kusuma-bāṇa-svarūpa* Der Vergleich mit dem Liebesgott ist ein *rūpaka*, welches veranschaulichen soll, wie angenehm und vollkommen Rāmas Erscheinung ist. Der Vergleich mit dem Liebesgott zielt sowohl auf äussere wie auch innere Eigenschaften ab. Rāma hat sowohl die Fähigkeiten eines Liebesgotts, als auch die äussere Erscheinung eines solchen.

*aṁbuja-daḷākṣa* Purandara verwendet mit dem Vergleich der Lotusblume eine übliche *upamā* zur Beschreibung der Schönheit von Rāmas Augen.

*asama-sāhasa-śikṣa* Seine Geschicklichkeit wird mittels einem *udātta* unter Verwendung von Superlativen («unvergleichlich gewaltig») beschrieben, um seine Vormachtstellung in seinen kriegerischen Fähigkeiten zu demonstrieren.

Die restlichen Beschreibungen Rāmas sind Epitheta und Attribute, welche unter die *parikāra-artha-alaṁkāra* fallen.

#### Texterklärungen:

*daśa-kaṁṭha-saṁhāra* Der zehnköpfige, den Rāma vernichtet hat, ist sein Feind Rāvaṇa von Lankā, der Sītā entführt hatte. Die Bedeutung dieser Legende zeigt sich im jährlichen Zyklus, welchem die Könige von Vijayanagara folgten. Ein Teil des Jahres verwendeten diese für Pilgerreisen und Eroberungszüge, während sie die übrige Zeit des

Jahres in der Hauptstadt des Reichs weilten. Der Übergang von der «passiven» zur «aktiven» Phase des Jahres war gekennzeichnet durch das grösste Fest Vijayanagaras, der Mahānavamī<sup>383</sup>:

«As the annual climax in the life of the capital, the *mahanavmi* affirmed the central role of the king in the state and empire. Religious in atmosphere, this festival was undeniably political in significance since it commemorated the day on which Rama propitiated Durga before marching against Ravana.»<sup>384</sup>

*paśupatiśvara-mitra* Rāma wird nachgesagt, ein Verehrer von Śiva gewesen zu sein. Ein Tempel in Ramesvaram beruft sich auf eine Legende, die seine Śiva-Verehrung beschreibt.<sup>385</sup> Eine weitere Legende erzählt davon, wie Śiva und Pārvatī Rāmas und Sītās gegenseitige Treue testeten.<sup>386</sup> Beide Legenden sind aber nicht Bestandteil von Vālmikis *Rāmāyaṇa*, sondern müssen aus lokalen Überlieferungen entstanden sein.

#### Choreographie:



daśarathana  
des Daśaratha



Haltung: Halb-Hocke, ein Bein gestreckt, danach ein Bein vor dem Körper angehoben, Fuss und Knie auf horizontaler Ebene  
Gestik: Rechte Hand in *tripatāka*, Arm gestreckt über dem Kopf, linke Hand in *ardha-candra* auf Oberschenkel abgestützt, dann linke Hand in *siṃhāmukha*, Arm diagonal nach vorne gestreckt, rechte Hand in *sūcī*, Arm nach hinten gestreckt  
Mimik: Neutral lächelnd

<sup>383</sup> Mahānavamī wird am neunten Tag der hellen Hälfte des Monats Āsvin (ungefähr Mitte bis Ende Oktober) gefeiert und markiert den Beginn der angenehmen Jahreszeit, welche auf den heissen Sommer und die Regenzeit folgt. Diese Zeit des Jahres ist aufgrund der klimatischen Bedingungen für Reisen geeignet. Die Unterteilung des Jahres durch dieses Fest hatte daher ganz praktische Gründe.

<sup>384</sup> S. FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984:147) und BRÜCKNER (2009:209).

<sup>385</sup> Ausführlicher dazu s. o. im Liedkommentar von *ārige vadhuvāde*.

<sup>386</sup> S. PURANIC ENCYCLOPAEDIA (2002:633, ohne Nachweis).



maga vīra  
heldenmutige Sohn

Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt  
Gestik: Rāma-Pose  
Mimik: Neutral lächelnd



daśakamṭhasamhāra  
der den zehnköpfigen Rāvaṇa getötet hat

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, dann Halb-Hocke, auf einen Fuss stampfen, anderen Fuss anwinkeln  
Gestik: Hände in *ala-padma*, in *mukula* wechseln, dann rechte Hand in *bhramara* vor dem Gesicht, linke Hand in *patāka* mit gestrecktem Arm von rechts oben quer vor dem Körper durch nach links unten führen  
Mimik: Ernst, entschlossen



paśupatiśvaramitra  
*Freund von Īśvara,  
dem Beschützer der  
Lebewesen*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände wechseln in *khīlaka*  
Mimik: Freundlich lächelnd



pāvana caritrā  
*rein in seinem  
Verhalten*


Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Rechte Hand in *haṁsāsya*, Handfläche nach vorne, linke Hand in *dhola*  
Mimik: Neutral lächelnd



kusumabāṇasvarūpa  
*Er hat die Erscheinung des Liebesgottes mit  
den Pfeilen aus Blumen*



Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  
Gestik: Rechte Hand in *kaṭakāmukha*, linke Hand in *śikhara*, beide Hände vor Brust hin- stellen, danach beide Hände in *patāka*, Ar- me über dem Kopf gestreckt am Körper ent- lang nach unten führen  
Mimik: Neutral lächelnd

 <p>kuśalakīrtikalāpa <i>ist von gutem Ruf und trägt einen Köcher</i></p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, danach Halb-Hocke, ein Bein seitlich gestreckt</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>padmakōśa</i> vor der Brust, danach rechte Hand in <i>śikhara</i> auf rechter Schulter, linke Hand in <i>dhola</i></p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p>asamasāhasaśikṣa <i>Seine Geschicklichkeit ist von unvergleichlicher Gewalt</i></p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, danach Füße im offenen Schritt, Körper in linke Ecke gerichtet</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>muṣṭi</i> vor der rechten Schulter, linke Hand in <i>ardhacandra</i> auf Oberschenkel aufgestützt, danach rechte Hand in <i>kapita</i>, linke Hand in <i>śikhara</i>, Arm in linke Ecke ausgestreckt</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p>aṃbujadaḷākṣa <i>er hat Augen wie Lotusblütenblätter</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, danach stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>bāṇa</i>, linke Hand darüber in sich öffnender <i>alapadma</i>, beide Hände vor der Brust, danach rechte Hand in <i>kartarīmukha</i> bei rechtem Auge, linke Hand in <i>ardhacandra</i> auf Oberschenkel aufgestützt</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>



## Caraṇa 2

sāmagānavilōla sādhujanaparipāla |  
kāmitārthavidāta<sup>387</sup> kīrtisaṃjātā<sup>388</sup> ||  
sōmasūryaparakāśa sakalalōkādhīśa |  
śrīmahārāghuvīra simdhu gambhīrā<sup>389</sup> ||2||

### Literarische Übersetzung:

*Der Liebhaber der Musik des Sāmaveda, der Beschützer der Weisen,  
der Erfüller der Wünsche, der zum Ruhm Geborene,  
der wie Mond und Sonne leuchtet, der Herr des gesamten Universums,  
der verehrte grosse Rāghuvīra<sup>390</sup>, der so tief ist wie das Meer.*

### Textvarianten:

Einige schriftliche und musikalische Textversionen lesen *pradāta* statt *vidāta*, was inhaltlich jedoch keinen Unterschied macht. V. N. Padmini lässt dieses *caraṇa* weg.

### Metrik:

Metrisch ist diese Strophe der unregelmässigste Teil des ganzen Lieds. Silbenmetrisch haben die geraden Zeilen die exakt gleichen Silbenfüsse. Die erste Zeile entspricht einem *lalitē*-Morenmetrum. Der Text-Flow in der musikalischen Metrik lässt diese Unregelmässigkeit nur im ersten Takt erahnen, ansonsten ist er gleichmässig. Der gesamte *caraṇa* wird von fast allen Interpreten in doppeltem Tempo gegenüber dem *pallavi* gesungen.

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
sā	magā	na	vilō	la	sā	dhuja	napa	ripā	la
kā	mitā	rtha	vidā	ta	kī	rtisaṃ	jā	tā	
sō	masū	rya	prakā	śa	saka	lalō	kā	dhī	śa
śrī	mahā	ra	ghuvī	ra	sim	dhu	gaṃ	bhī	rā

### Klangfiguren:

Die Alliteration in der zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *ma* bzw. *mi*. Eine weitere Alliterations-Silbe ist *sa*, die sich in beinahe jedem Takt wiederholt (mit Ausnahme von Takt drei und vier, wo es der Konsonant *ka* ist). Auch der Binnen-Endreim lässt sich wie schon im vorangehenden *caraṇa* beobachten (*vilōla-paripāla*, *vidāta-saṃjātā*, *prakāśa-ādhīśa* & *ra-ghuvīra-gaṃbhīrā*). Der Konsonanten-Stil ist etwas stark (*paruṣā*), da mehrere Zischlaute

<sup>387</sup> SKR, VNP, Vidyabhushana, Dr. Vijayalakshmi Subramaniam, Neela Chakravarthi: kāmitārthapradāta

<sup>388</sup> SKR ~saṃjātā

<sup>389</sup> SKR: gambhīra

<sup>390</sup> Dies ist die Bezeichnung von Rāmas königlichem Geschlecht, welchem er entstammt: Er ist Nachfahre der Raghu-Dynastie. Die ganze Genealogie wird genannt in der PURANIC ENCYCLOPAEDIA (2002:631). Andere ähnliche Bezeichnungen im Rāmāyaṇa-Epos sind *rāghavasya mahātmanaḥ* (Grossartiger der Raghu-Dynastie) oder *raghu-vamśa-vardhana* (Wachstumsgeber des Raghu-Geschlechts), s. BROCKINGTON & BAILEY (2000:268 & 275).

und Konsonantenverbindungen vorkommen.

Sinnschmuckmittel:




*sōma-sūrya-prakāśa* Der Vergleich Rāmas mit dem Leuchten von Mond und Sonne ist eine *upamā* und beschreibt Rāmas Bedeutung für das Universum mit den wichtigsten bekannten Gestirnen.




*śirṁdhu-gaṁbhīra* Eine weitere *upamā* benutzt Purandara, um Rāmas Tiefsinnigkeit zu beschreiben, die er hier gleichsetzt mit der unergründlichen Tiefe des Ozeans.

Zur übrigen Beschreibung Rāmas werden Epitheta und Attribute verwendet, welche unter *parikara-alaṁkāra* fallen.

Choreographie:

 <p style="text-align: center;">sāmāgānavilōla <i>Er wiegt sich zur Musik aus dem Sāmaveda</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Fuss angewinkelt  Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i> neben Hüfte, linke Hand in <i>harmśapakṣa</i>, geht von links auf Kopfhöhe bis hinunter zu rechter Hand  Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p style="text-align: center;">sādhujanaparipāla <i>der Beschützer der Weisen</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Bein angehoben, dann stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>harmśāsya</i>, rechte Hand über dem Kopf, linke Hand vor der Brust, danach beide Hände in <i>sarpaśīrṣa</i>  Mimik: Meditativ, Augen geschlossen, gütig</p>

 <p data-bbox="319 571 638 649"> kāmitārthavidāta  er erfüllt die Wünsche </p>	<p data-bbox="805 156 1436 369"> Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>padmakōṣa</i> vor der Brust, danach rechte Hand in <i>sarpaśīrṣa</i> wechseln und über linke Hand halten  Mimik: Begehrend, gütig </p>
 <p data-bbox="383 1097 574 1176"> kīrti  er ist Ruhm- </p>	<p data-bbox="805 683 1436 884"> Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>mukula</i>, Arme parallel nach vorne ausgestreckt, Hände in <i>alapadma</i> wechseln  Mimik: Entzückt </p>
 <p data-bbox="406 1612 550 1691"> saṁjātā  -geboren </p>	<p data-bbox="805 1198 1436 1489"> Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Rechte Hand in <i>alapadma</i>, linke Hand in <i>patāka</i> über der rechten Hand, beide Hände auf Bauch-Ebene, danach beide Hände in <i>haṁsapakṣa</i> wechseln, linke Hand mit Handrücken gegen unten  Mimik: Neutral lächelnd </p>

 <p>sōmasūryaprakāśa er leuchtet wie Mond und Sonne</p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, danach Sprung in eine stehende Position, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>alapadma</i>, linke Hand in <i>candrakalā</i>, beide Arme seitlich nach oben gestreckt, danach beide Hände in <i>alapadma</i>, Arme seitlich horizontal ausgestreckt</p> <p>Mimik: Erzählend, strahlend</p>
 <p>sakalalōkādhiśa der Herr des gesamten Universums</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>sūcī</i>, Arme über den Kopf gestreckt, Hände drehen sich im Handgelenk um die eigene Achse, danach rechte Hand in <i>śikhara</i> vor der Brust, linke Hand in <i>dhola</i></p> <p>Mimik: Erzählend</p>
 <p>śrīmahāraghuvīra der verehrte grosse Raghuvīra</p>	<p>Haltung: Stehend, zuerst beide Füße zusammen, dann gekreuzt</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, Handflächen gegen oben, danach Rāma-Pose</p> <p>Mimik: Bewundernd, neutral</p>



siṁdhu gaṁbhīrā  
*tiefsinnig wie das Meer*

Haltung: Halb-Hocke, dann stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *hamsāsya*, Arme parallel nach vorne gestreckt, in Wellenbewegungen auseinanderführen, danach rechte Hand bei Schläfe, linke Hand vor dem Bauch

Mimik: Erzählend, neutral lächelnd

### Caraṇa 3

sakalaśāstravicāra śaraṇujanamaṁdāra<sup>391</sup> |  
vikasitāmbujavadana viśvamayasadanā<sup>392</sup> ||  
sukṛtamōkṣādhīśa<sup>393</sup> sākēta puravāsa |  
bhaktavatsalarāma<sup>394</sup> purāṇdaraviṭhala<sup>395</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Der in allen Lehrwerken Bewanderte, der Korallenbaum<sup>396</sup> für die schutzsuchenden Menschen,  
dessen Gesicht einem aufgeblühten Lotus gleicht, dessen Haus das gesamte Universum beherbergt,  
der Herr über die richtig bewirkte Erlösung<sup>397</sup>, der in der Stadt von Sāketa Wohnhafte<sup>398</sup>,  
der liebevoll zu seinen Verehrern ist, der Rāma, der Purandaraviṭhala.*

#### Textvarianten:

Die Lesart von *śaraṇa* statt *śaraṇu* ist wieder auf eine Sanskritisierung des Kanaresischen zurückzuführen. Sangehta Krishnamoorthys Lesart der ersten Zeile ist eine Wiederholung desselben Ausdrucks im *pallavi* und daher als Tradierungsfehler zu werten. Einige lesen

<sup>391</sup> SKR, VNP, Vidyabhushana, Neela Chakravarthi, V. N. Padmini: śaraṇa~; Sangehta Krishnamoorthy: sā-dhujana~

<sup>392</sup> SKR & VNP: ~sadana

<sup>393</sup> VNP: sukṛtamōkṣādhīśa [Schreibfehler]

<sup>394</sup> SKR, VNP, Vidyabhushana, Dr. Vijayalakshmi Subramaniam, V. N. Padmini: bhakuta~

<sup>395</sup> SKR & VNP: ~viṭhala

<sup>396</sup> Maṁdāra wird als einer der 5 himmlischen Bäume betrachtet, s. BÖTHLINGK & ROTH (1990[5]:553). Seine wissenschaftliche Bezeichnung ist *Erythrina variegata* L., s.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Indischer\\_Korallenbaum](https://de.wikipedia.org/wiki/Indischer_Korallenbaum) – Zuletzt geprüft am 9.6.2016:

«Der Indische Korallenbaum ist ein mittelgrosser Baum mit geradem Stamm und breiter Krone. Er erreicht Wuchshöhen von 7 bis 18, maximal 20 Meter, und Stammdurchmesser von 50 bis 60 Zentimeter Brusthöhendurchmesser. Kennzeichnend sind kleine, dunkle Stacheln an jungen Stämmen und Ästen, die meist nach 5 bis 8 Jahren abfallen. Ein weiteres Kennzeichen ist die dünne, mit grünlichen, gelblichen oder weisslichen Längsstreifen versehene, glatte Borke. Er bildet senkrecht stehende Wurzeln, häufig sind auch grosse, waagrecht an der Oberfläche verlaufende Wurzeln.»

S. auch Nāmaliṅgānuśāsana (Amarakośa). Übers. von A. Payer. 2. Dvīṭyaṁ kāṇḍam. 5. vanaśādhivargaḥ II. - 1. Vers 1 - 22. Fassung vom 2011-06-15. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/amarakosa/amara205a.htm> – Zuletzt geprüft am 2.7.2017.

<sup>397</sup> Das Hören der Rāma-Geschichte ist eine der Mittel, sich von den Fesseln des *karma* zu befreien:

puruṣo rāma-caritaṁ śravaṇair upadhārayan |  
ānṛṣaṁsya paro rājan karma-bandhair vimucyate || (BhāgP IX.11.23)

«Das Hören der Rāma-Geschichte wird dafür angesehen, den Menschen von den Fesseln des *karma* zu befreien, barmherziger König.»

Zu Rāma als Verkörperung Viṣṇus und Herr über die Erlösung s. u. im allgemeinen Textkommentar.

<sup>398</sup> Sāketa, auch bekannt unter dem Namen Ayodhyā, ist die Geburtsstadt Rāmas und das heutige Faizabad (Hi.: फैजाबाद, *faizābād*). Die Stadt liegt im heutigen Bundesstaat Uttar Pradesh, nördlich von Varanasi. Der Ort ist in naher Vergangenheit jedoch tragischer Schauplatz von Glaubenskonflikten zwischen Hindus und Muslimen geworden, als 1992 Hindunationalisten die Babri-Moschee (Fa.: بابری مسجد), die 1528 angeblich auf dem legendären Geburtsort Rāmas erbaut worden war, zerstörten und damit eine Kette von religiös motivierten Unruhen loslösten, s. PAYER (2002). S. auch Hansen, T. B. (2001). *The Saffron Wave: Democracy and Hindu Nationalism in Modern India*. Princeton : Princeton University Press, oder Ludden, D. (2011). *Making India Hindu: Religion, community, and the politics of democracy in India*. New Delhi : Oxford Univ. Press.

statt *bhakta* die *svarabhakti*-Variante *bhakuta*. VNPs Schreibfehler kann aufgrund ihrer musikalischen Interpretation, welche fehlerfrei ist, als solcher identifiziert werden. Alepey Venkatesan lässt diesen *carāṇa* weg.

#### Metrik:

Dieses *carāṇa* ist von den Silben und Moren her absolut regelmässig. Die ersten zwei und letzten zwei Zeilen spiegeln sich silbenmetrisch. Auch diese Strophe behält das doppelte Tempo in den meisten Interpretationen bei. Der Text-Flow ist in dieser Strophe deutlich unregelmässiger als in der Strophe zuvor, woran man sieht, wie weit literarische und musikalische Metrik auseinanderliegen können.

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
<b>saka</b>	laśā	stra	vicā	<b>ra</b>	<b>śara</b>	ṇuja	namaṁ	dā	<b>ra</b>
<b>vika</b>	sitāṁ	buja	<b>vada</b>	<b>na</b>	<b>viś</b>	vama	ya	<b>sada</b>	<b>nā</b>
<b>sukṛ</b>	tamō	kṣā	dhī	<b>śa</b>	<b>sā</b>	kē	ta pu	ravā	<b>sa</b>
bha	<b>ktavat</b>	<b>sala</b>	rā	ma	puram	dara	viṭha	<b>lā</b>	

#### Klangfiguren:

Die Alliteration in der zweiten Silbe zu Beginn jeder Zeile lautet auf *ka* bzw. *kṛ* oder *ka*. Hinsichtlich der Moren ist die Lesart von SKR besser als die des vorliegenden Texts von PGR, da sie die Alliteration etwas eleganter einhält (*ku* statt *ka*). Wie schon in der vorangehenden Strophe, gibt es eine weitere Alliteration in den Anfangssilben in jedem Takt auf *sa* oder *śa* bzw. *vi*. Auch der Binnen-Endreim lässt sich wie schon in den vorangehenden *carāṇa* beobachten (*vicāra-marṇḍāra*, *vadana-sadanā*, *ādhīśa-puravāsa* & *vatsala-viṭhalā*). Der Konsonanten-Stil ist etwas stärker (*paruṣā*), da sowohl viele Zischlaute als auch mehrere Konsonantenverbindungen vorkommen.




#### Sinnschmuckmittel:

*śaraṇa-jana-marṇḍāra* Die Beschreibung von Rāma als Korallenbaum für die Schutzsuchenden ist ein *rūpaka*, da es eine Metapher für seine schutzgebende Eigenschaft ist.




*vikasita-arṇbuja-vadana* Mit dieser *upamā* beschreibt Purandara die Schönheit seines Gesichts.




Die restlichen Beschreibungen Rāmas sind Epitheta und Attribute, welche unter *parikara-alamkāra* fallen.

## Choreographie:

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, Hände seitlich halten und langsam mit Handfläche nach oben drehen  Mimik: Bewundernd, staunend</p>
<p>sakala  <i>in allen</i></p>	
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Hände aneinander, seitlich vor der Brust  Mimik: Erstaunt, interessiert</p>
<p>śāstravicāra  <i>Śāstras bewandert</i></p>	
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, danach Halb-Hocke, Füße gekreuzt, Oberkörper nach vorne geneigt  Gestik: Linke Hand in <i>tripatāka</i>, rechte Hand in <i>patāka</i> in Zitterbewegungen über der linken Hand, danach beide Hände in <i>ut-saṅga</i> vor der Brust  Mimik: Erzählend, hingebungsvoll</p>
<p>śaraṇujanamarṇḍāra  <i>ein Korallenbaum für die Schutzsuchenden</i></p>	



 <p style="text-align: center;">vikasitāmbujavadana <i>ein Gesicht wie ein blühender Lotus</i></p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i>, vor der Brust zusammenhalten, danach rechte Hand um das Gesicht herumführen, linke Hand eingestützt  Mimik: Entzückt, erzählend</p>
 <p style="text-align: center;">viśvamayasadanā <i>sein Haus beherbergt das gesamte Universum</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Bein nach vorne gestreckt, danach wieder beide Füße zusammen  Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i>, Arm nach hinten oben gestreckt, Hand dreht sich um die eigene Achse, linke Hand eingestützt, danach beide Hände in <i>hamsapakṣa</i>, Hände vor linken Schulter  Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>
 <p style="text-align: center;">sukṛtamōkṣādhīśa <i>Herr über die richtig bewirkte Erlösung</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke  Gestik: Beide Hände in <i>hamsāsya</i> auf Bauch-Ebene, danach rechte Hand in <i>alapadma</i>, rechter Arm gestreckt bis über dem Kopf  Mimik: Erzählend, beglückt</p>

 <p>sākēta puravāsa <i>in der Stadt von Sāketa wohnhaft</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke  Gestik: Linke Hand in <i>alapadma</i>, Arm seitlich nach oben gestreckt, rechte Hand in <i>sūcī</i> auf Bauch-Ebene, Zeigefinger zeigt zur linken Hand, danach rechte Hand in <i>sarpa-śīrṣa</i> wechseln  Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>
 <p>bhaktavatsalarāma <i>liebevoll zu seinen Verehrern, der Rāma</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke  Gestik: Beide Hände in <i>śikhara</i>, Arme seitlich gestreckt, danach Rāma-Pose  Mimik: Hingebungsvoll, neutral lächelnd</p>
 <p>purāṇḍaraviṭhalā <i>Purandara Viṭhala</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke  Gestik: Viṭhala-Pose  Mimik: Jungenhaft</p>

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

Das Stück *Jaya jānakī* wird bei BKS nicht aufgeführt. Der vorliegende Text wurde PGR entnommen. Das Stück ist eine typische Lobpreisung und erinnert in seinem Aufbau an eine *stuti*. Das gesamte Lied besteht praktisch ausschliesslich aus Sanskrit-Komposita, die nur stellenweise einen kanaresischen Einschub aufweisen. Von den schriftlichen Textvarianten sind jene von VNP etwas fehlerhaft. Die verlängerten Endvokale in jeder Zeile bei PGR sind der nennenswerteste Unterschied zu den Textvarianten.<sup>399</sup> Dieser Silbenverlängerung ist die metrische Regelmässigkeit des Stücks zu verdanken, die sich geradezu vorbildhaft durch die ganze Komposition zieht. Sprachlich machen diese verlängerten Schlussvokale jedoch keinen Sinn und sind vermutlich auf die Singweise des Stücks zurückzuführen. Die musikalische Metrik der BKS-Vorlage ist sehr regelmässig und hat nur wenige Stellen aufzuweisen, bei welchen der Textflow auffällig ist. Die Alliteration wird in allen Strophen eingehalten, die dazu verwendeten Konsonanten sind *ja*, *sa*, *ma* und *ka*. Desweiteren findet man im ganzen Stück noch zusätzlich Binnen- und Endreime. Da es sich hier um ein reines Loblied handelt, ist ausser *bhakti-śrīgāra* keine weitere Grundstimmung (*rasa*) oder Gefühlsäusserung (*bhāva*) analysierbar. Das ganze Stück besitzt ein *prasāda-guṇa*, also die Eigenschaft, den Inhalt klar auszudrücken, so dass er sofort verstanden werden kann.

Das Lied deckt inhaltlich zwei unterschiedliche Ebenen der Rāma-Verehrung ab. Die erste und offensichtlichste Ebene ist Rāmas epische Rolle und die sich darauf beziehenden Zeichnungen:

- *jānakīkāṁṭa*
- *daśarathanamaga*
- *daśakaṁṭhasaṁhāra*
- *paśupatiṭvaramitra*
- *śrīmahāraghuvīra*
- *sākētapuravāsa*

Die zweite Ebene bezieht sich auf die Verherrlichung Rāmas und der idealisierten Darstellung seiner inneren und äusseren Qualitäten. Seine ideologisierten Eigenschaften als gleichmütig gerechter König, als Freund der Weisen und als geschickter und unbesiegbare Krieger werden in die Darstellung und Verehrung Rāmas projiziert.<sup>400</sup> Hierbei werden drei Aspekte gelobt:

1. Rāma als charakterlich tadellos
2. Rāma als kriegerisch tadellos
3. Rāma als ästhetisch tadellos

---

<sup>399</sup> Zur unterschiedlichen Aufteilung zwischen *pallavi* und *anupallavi* wurden bereits in der Analyse Auswirkungen und mögliche Gründe besprochen.

<sup>400</sup> Diese Eigenschaften gehören zu den Kernaspekten der Rāma-Verehrung, denn sie sind «the typical *kṣatriya* ones of valour, protection of the weak and upholding of the social order, rather than specifically religious ones.», s. BROCKINGTON & BAILEY (2000:264).

Rāma wird charakterisiert als ein moralisch einwandfreier König und Gemahl (*pāvana-caritra*, *kuśala-kīrti*, *kīrti-saṁjāta*), was ihm in ganz Indien den Ruf eines Vorbilds einbrachte. Die ideologisierte Darstellung Rāmas wird fortgesetzt durch seine Eigenschaft, ein hervorragender Bogenschütze zu sein, was sein kriegerisches Geschick hervorheben soll (*asama-sāhasa-śikṣa*).<sup>401</sup> Rāma wird gezeigt als gutaussehender Mann, der alle Attribute vereint, die ihn männlich und begehrenswert erscheinen lassen (*kusuma-bāṇa-svarūpa*, *vikasitām-buja-vadana*).

Die Assoziation von Rāma mit Viṣṇu, bzw. mit übernatürlichen oder göttlichen Eigenschaften, wurde erst in den späteren Versionen des *Rāmāyaṇa* und noch viel mehr in den lokalen Überlieferungen der einheimischen Sprachen verbreitet.<sup>402</sup> BROCKINGTON & BAILEY (2000:229) bestätigen eine stärkere Identifikation von Rāma mit Viṣṇu in den südindischen Rezensionen des *Rāmāyaṇa*, was auf die Interessen der südindischen *vaiṣṇava*-Bewegungen zurückzuführen ist. Im vorliegenden Stück sind Spuren dieser Identifikation und die defizierenden Aspekte Rāmas eindeutig sichtbar. Mit dem Epithet *sakala-lōkādhīśa* wird Rāma als Herr des Universums beschrieben und lässt Purandaras religiöse Gesinnung als *vaiṣṇava* erkennen. Ähnlich sind die Ausdrücke *viśvamaya-sadanā* und *su-kṛta-mōkṣādhīśa* zu werten, welche Viṣṇu-Rāma als den ultimativ Höchsten bezeichnen, der in seinem «Haus» das gesamte Universum beherbergt. Aufgrund seiner Autorität ist er der Herr der Erlösung. Aus seiner Göttlichkeit ergeben sich die Eigenschaften, welche ihn als ebenso tadellosen Beschützer charakterisieren (*sādhū-jana-paripāla*, *kāmitārtha-vidāta*, *śaraṇu-jana-maṇḍāra*). Zum Schluss nennt Purandara die für ihn wichtigste Voraussetzung seiner Lobpreisung: die immer gegenwärtige Barmherzigkeit des Gepriesenen (*bhakta-vatsala-rāma*).

---

<sup>401</sup> Diese Eigenschaft wird im *Rāmāyaṇa* weniger stark hervorgehoben als in der späteren Ikonographie Rāmas, s. BROCKINGTON & BAILEY (2000:270).

<sup>402</sup> S. BROCKINGTON & BAILEY (2000:250 & 264).

#### 4.1.4. Viṣṇu - Kṛṣṇa



Abb. 115: Ugra-Narasimha-Skulptur (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

Der Kṛṣṇa-Kult zu Purandaras Zeit war noch verhältnismässig jung, denn die entsprechenden religiösen Texte, wie z.B. jene im *mādhva-sampradāya*, sprechen vor allem von Viṣṇu oder Hari als Zentrum ihrer Ideologie und weniger von Kṛṣṇa.<sup>403</sup> Betrachtet man die historische Entwicklung von Kṛṣṇa als Hindu-Gott und später auch als Inkarnation Viṣṇus, wird klar, dass die Kṛṣṇa-Verehrung auch in der *mādhva*-Gemeinschaft eine spätere Entwicklung ist.<sup>404</sup> Erst im Laufe des 11. und 12. Jh. wurde die Kṛṣṇa-Verehrung immer populärer. In Südindien verbreitete sich vornehmlich Kṛṣṇas Darstellung als Vēṇugopāla und Darstellungen von Szenen aus der Kṛṣṇa-Līlā, wie entsprechende Tempelreliefs aus dem Vijayanagara-Reich belegen. Besonders die Kindheitsepisoden über Kṛṣṇa aus dem *Bhāgavatapurāṇa* erfreuten sich grosser Beliebtheit, was sich in verschiedenen Skulpturen dieser Zeit zeigt.<sup>405</sup> Die Verehrung von

Kṛṣṇa in Kind-Form (Bālakṛṣṇa) wurde bei *mādhva*-Anhängern immer beliebter und war bis im 15. Jh. neben der Verehrung von Viṣṇu und Narasimha weit verbreitet.<sup>406</sup> Die verschiedenen Erscheinungsformen Kṛṣṇas wie Vāsudeva, Gopāla oder Viṭhala<sup>407</sup> sind nachweislich assimilierte lokale Kultfiguren, die im Laufe der Zeit mit Kṛṣṇa identifiziert wurden.<sup>408</sup>

König Kṛṣṇadēvarāya und König Acyutarāya waren die ersten *vaiṣṇava*-Herrscher in Vijayanagara und unterstützten in zahlreichen Pilgerfahrten durch ganz Südindien zu verschiedensten *vaiṣṇava*-Tempeln den Viṣṇu-Kṛṣṇa-Kult. Während ihrer Regentschaft waren sie vor allem Patrone von Veṅkaṭeśvara und dessen Tempelstätte in Tirumala.<sup>409</sup> Viṣṇu ist in der lokalen religiösen Architektur von Vijayanagara jedoch deutlich weniger stark vertreten als andere Götter. Die auffallendste erhaltene Viṣṇu-Darstellung ist eine Narasimha-Skulptur, die zwischen dem königlichen und religiösen Zentrum von Vijayanagara steht. Die Kulte um seine Inkarnationen, wie Kṛṣṇa oder Rāma, sind visuell deutlich stärker vertreten. In Vijayanagara hat sich der Kṛṣṇa-Kult vor allem durch den von König Kṛṣṇadēvarāya veranlassten

<sup>403</sup> S. z.B. im Glaubensbekenntnis der *haridāsa* s. o. unter «Ideologischer Hintergrund der Lieder».

<sup>404</sup> Dafür spricht auch die Tatsache, dass Viṣṇu bereits in den Veden nachgewiesen ist, Kṛṣṇa aber erst in späteren epischen Schriften erwähnt wird, s. MALINAR (2009b:605ff.).

<sup>405</sup> S. VERGHESE (1995:54f.); Mehr zur Verehrung von Kṛṣṇa in Kind-Form s. u. im Lied *jagaduddhāraṇa*.

<sup>406</sup> S. DALLAPICCOLA & VERGHESE (1998:52).

<sup>407</sup> Ausführlicher zu Viṭhala s. o. unter «Historischer Hintergrund der Lieder».

<sup>408</sup> S. MALINAR (2009b:605ff.).

<sup>409</sup> S. FRITZ & MICHELL (1991:25).

Bau eines Kṛṣṇa-Tempels etabliert, welcher im Jahr 1515 fertiggestellt wurde.<sup>410</sup> Anlass dazu war sein Feldzug 1513 nach Udayagiri (Kn.: ಉದಯಗಿರಿ) und der Sieg über die dort ansässigen Gajāpati-Herrscher, von wo er unter anderem eine Bālakṛṣṇa-Skulptur (Kṛṣṇa als Kind) mitbrachte, die er als *mūlamūrti* des neuen Tempels in Vijayanagara installierte.<sup>411</sup> Diverse Inschriften im Tempelgelände bestätigen, dass dieser Tempel nicht bloss ein architektonisches Denkmal für Kṛṣṇadēvarāyas Feldzug war, sondern ein königlicher Tempel, dessen Führung von König Kṛṣṇadēvarāya eingehend geplant und dafür mit ausreichenden finanziellen Mitteln versehen wurde.<sup>412</sup>

Die Kṛṣṇa-pada, die Loblieder an und über Kṛṣṇa, gehören zur berühmtesten und umfassendsten Liedkategorie in Purandaras Werk. Innerhalb dieser Kategorie lassen sich vier thematische Gruppen benennen. Zu jeder Gruppe werden in dieser Arbeit ein oder mehrere Lieder behandelt (s. Angaben in Klammer):

1. Monologe Yaśodās<sup>413</sup>
  - a) Stücke, in welchen sie ihre mütterlichen Gefühle für ihren Sohn ausdrückt (→ *pō-gadirelo raṅga*).
  - b) Stücke, in welchen Yaśodā die verärgerten Hirtenmädchen (Gopīs) besänftigt (→ *mella mellane bandane*).
2. Das Begehren der Gopīs nach Kṛṣṇa und ihre Lobpreisungen seiner Pracht und Schönheit (→ *vṛndāvanadol*).
3. Beschreibungen von Kṛṣṇa und seinem Leben mit Yaśodā und den Gopīs durch eine Drittperson (→ *ōḍi bāro śrī vaikuṇṭhapati & jagaduddhāraka/na*).
4. Lieder über Kṛṣṇa, die vor allem durch den *bhakti-bhāva* geprägt sind (→ *kaṇḍe nā gōvindana & īpariya sobagāva*).

<sup>410</sup> Vgl. VERGHESE (1995:56) und DALLAPICCOLA & VERGHESE (1998:52).

<sup>411</sup> S. SASTRI (1966:285); Diese Skulptur wurde 1916 wiederentdeckt und steht heute im *Madras Museum*. Die Experten sind sich jedoch nicht einig darüber, ob die Skulptur aus Udayagiri damals wirklich als *mūla-mūrti* oder nicht eher als *utsavamūrti* eingesetzt wurde. Demzufolge herrscht auch Uneinigkeit darüber, ob es sich beim gefundenen Objekt um die tatsächliche Mūlamūrti handelt, vgl. VERGHESE (1995:56f.) und DALLAPICCOLA & VERGHESE (1998:53f.).

<sup>412</sup> S. VERGHESE (1995:58).

<sup>413</sup> Ziehmutter von Kṛṣṇa

#### 4.1.4.1. *Pōgadirelo raṅga*

##### **Material**

##### Hauptvorlage:

BKS Band 4, S. 51, *śabdhārtha* S. 154

##### Schriftliche Textgrundlagen:

SKR Band 4, S. 144, *śabdhārtha* S. 144

AVN S. 316

GVS S. 23

BS S. 109

VNP Band 3, S. 23 – 24, Übersetzung S. 25, Notation S. 67 – 69

KP S. 128 – 129

SSK S. 32

TJS S. 23 – 24

GRS S. 63 – 64

##### Mündliche Textgrundlage

- Vijaya Rao (1971)

##### Musikalische Textgrundlagen:

- Rajkumar (2000)
- K. S. Surekha (2004)
- S. Janaki (2014)
- V. N. Padmini (2014)

##### Choreographie: Vijaya Rao

In der Komposition *pōgadirelo raṅga* spricht Kṛṣṇas Ziehmutter Yaśodā über ihre Gefühle für ihren Sohn. In diesem Monolog ermahnt sie Kṛṣṇa, sich nicht von ihr zu entfernen, da er so einzigartig ist, dass er von anderen entführt werden könnte. Das Lied ist als *padam* choreographiert.

## Rāga: Śaṅkarābharana

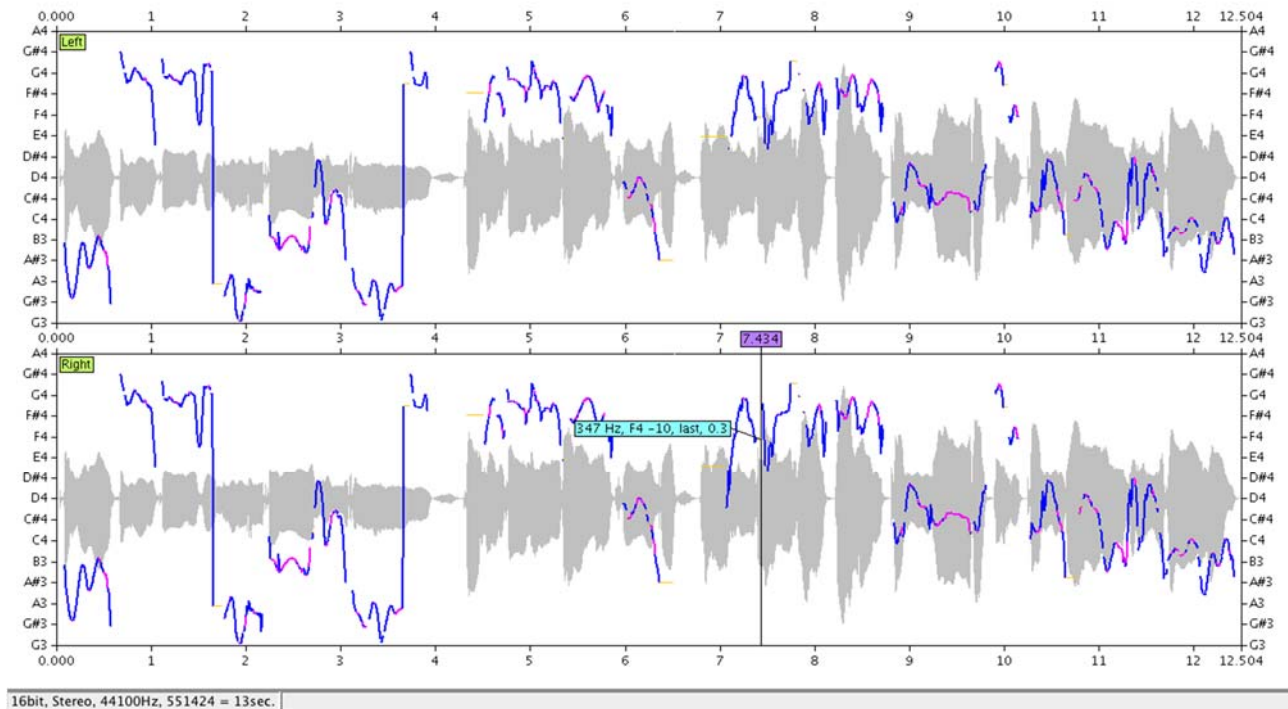


Abb. 116: Darstellung der ersten 12,5 Sekunden des Lieds *Pōgadirelo raṁga* im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt mit Pitch-Analyzer. Die Melodie teilt sich in drei Phrasen (s. graue Flächen). Die erste Phrase (Sek. 0 – 4) ist etwas leiser, was eine sanftere Stimmung vermittelt. Die zweite Phrase (Sek. 4,5 – 6,5) sucht Aufmerksamkeit des Zuhörers und ist daher in die höhere Tonlage gelegt. Die Melodie der zweiten Phrase wiederholt sich am Anfang der dritten Phrase nochmals. Die dritte Phrase (Sek. 7 – 12,5) leitet in der Tonlage wieder über zum Anfang des *pallavi*. Die dominante Note *ṣaḍja* von *rāga śaṅkarābharana* ist in der Melodie in Sekunde 2, 5-6 und 7-9 gut sichtbar.<sup>414</sup>

## Misra-cāpū

<i>aṅga</i>	<i>visarjita</i>	<i>visarjita</i>	<i>ghāta</i>	<i>ghāta</i>
<i>akṣara</i>	1	2	2	2

<sup>414</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.



## **Pallavi**

pōgadirelo<sup>415</sup> raṅga – bāgilīṁdācege<sup>416</sup> |  
bhāgavataru kaṁḍarettikoṁḍoyvaro<sup>417</sup> ||pa||

### Literarische Übersetzung:

*Geh nicht zu dieser Tür hinaus, bitte kleiner Raṅga<sup>418</sup>!*  
*Deine Bewunderer<sup>419</sup> werden Dich hochheben und mitnehmen.*

### Textvarianten:

Zum Refrain dieses Stücks sind unterschiedliche kleinere Textvarianten im Umlauf, welche den Inhalt nicht beeinflussen. Erwähnenswert ist jedoch, dass SKR, AVN, KP, GVS, GRS, TJS und Vijaya Rao das *pallavi* aufteilen und die zweite Zeile zum *anupallavi* zählen.

### Metrik:

Metrisch ist das *pallavi* regelmässig und besteht aus zwei *atijagatī*-Zeilen, die je 18 Moren zählen. In der musikalischen Metrik verteilt sich der Liedtext auf einen 7er-Rhythmus (*miśra-cāpū*)<sup>420</sup>, wobei das *pallavi* erst auf dem letzten Schlag des ersten Taktes beginnt. Dementsprechend schliesst das *pallavi* auf dem sechsten Schlag, damit die Wiederholung des *pallavi* auf dem siebten Schlag wieder beginnen kann. Der fünfte Schlag ist in jedem Takt leer, bzw. die vorangehenden Silben werden ausgehalten bis in den sechsten Schlag hinein.

---

<sup>415</sup> KP, GVS, GRS, TJS: ~direlō; SSK: ~diralo

<sup>416</sup> SSK: bāgilīṁdāce; Rajkumar, S. Janaki: bāgilīṁdāce

<sup>417</sup> KP: ~koṁḍeyvaro; SSK, GVS, TJS: ~koṁḍoyvarō; GRS: ~koṁbaro **ninna**; Vijaya Rao, Rajkumar, S. Janaki: kaṁḍu etti koṁḍoyvaro

<sup>418</sup> Vermutlich ist dies eine Abkürzung zu Raṅganātha oder Raṅganāyaka, was beides Beinamen von Viṣṇu sind. Der Ausdruck wird bei KITTEL separat aufgeführt und ebenfalls als Bezeichnung für Viṣṇu bestätigt, s. KITTEL (2006:1327). Purandara benutzt diese Bezeichnung sowohl für Kṛṣṇa als auch für Viṣṇu, s. in den Liedern *bhāgyada lakṣmī bārammā*, *mellamellane baṁdane* und *jagaduddhāra*.

<sup>419</sup> Die Identität der *bhāgavata* ist nicht eindeutig. Sie werden in der *vaiṣṇava*-Literatur verschiedentlich genannt, es bleibt jedoch unklar, ob sie eine eigene Tradition bildeten oder mit einer bestehenden *vaiṣṇava*-Lehre identifiziert werden können, s. COLAS (2009:297). Ich vertrete die Ansicht, dass in diesem Lied damit alle Kṛṣṇa-Verehrer, unabhängig von ihrem ideologischen Hintergrund gemeint sind. Die Beschreibung der Leute, die ausserhalb des Hauses darauf warten, ihren Gott zu ergreifen und mitzunehmen, versinnbildlicht nochmals das Verlangen, das aus Bhakti heraus entsteht, und die Erwartungshaltung, die sich bei den Verehrern daraus ergibt.

<sup>420</sup> Während alle musikalischen Textgrundlagen diesen Rhythmus-Zyklus angeben, folgen ihm nur zwei der sieben schriftlichen Textgrundlagen. SKR und AVN geben *ādi-tāla*, BKS, GVS, TJS, PGR, KP und SSK *aṭṭa-tāla* an. Es konnten aber keine Interpretationen gefunden werden, die das Stück in diesen Rhythmen interpretieren.

1	2	3	4	5	6	7
						pō
ga		di	re		lo	raṁ
ga						bā
gi	liṁ		dā		ce	
ge						bhā
ga	va		ta		ru	
kaṁ		ḍa	re		tti	
koṁ	ḍo		yva		ro	

#### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet in dieser Strophe auf den Konsonanten *ga* und *ka* und kommt immer auf den ersten Schlag in jedem Takt. Der Konsonanten-Stil ist süß (*upanāgarikā*).

#### Sinnschmuckmittel:

Das ganze *pallavi* kann als ein Gleichnis (*upamā*) verstanden werden. Das Haus, in welchem sich Kṛṣṇa und Yaśodā befinden, steht entweder für den gesamten *mādhva-sampradāya*, welcher beansprucht, die «richtige» Tradition zu sein, oder für Purandara, welcher beansprucht ein wahrhafter Verehrer zu sein. Der Wunsch von Kṛṣṇa, aus diesem Haus herauszurennen, zeichnen das Bild eines Gottes, der selbst über seine Verfügbarkeit entscheiden will. Die ständig wiederholte Bitte seiner Mutter, bei ihr zu bleiben, stellen dem die Allmachtsfantasie des Verehrers gegenüber, den Gott für sich allein zu haben, so wie eine Mutter ihr Kind für sich allein hat.

#### Choreographie:

*Stimmung:* Die Grundstimmung (*rasa*) in diesem *pallavi* ist *vātsalya-śṛṅgāra* (mütterliche Liebe). Die Gefühlsäusserung (*bhāva*) beinhaltet *śaṅkā* (Befürchtung).



bāgilimda  
zur Tür

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehen

Gestik: Mit beiden Händen in *tripatāka* einen Türrahmen nachzeichnen

Mimik: Erzählend



ācege  
hinaus

Haltung: Stehend, einen kleinen Sprung nach vorne machen, wie wenn man über ein kleines Hindernis springt

Gestik: Rechte Hand in *kartarīmukha*, auf Bauchhöhe Handgelenk nach vorne drehen, linke Hand eingestützt

Mimik: Ängstlich, fragend, erzählend



pōgadirelo  
geh nicht

Haltung: Stehend, einen Schritt diagonal nach vorne machen, dann Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände in *patāka* mit Handflächen gegen oben, Arme sind gestreckt und zeigen diagonal nach vorne, dann mit beiden Händen zweimal schnipsen in *kapita*, dann beide Hände in *patāka* mit Handflächen nach vorne, Arme kreuzen und wieder parallel  
Mimik: Zuerst erschrocken und ängstlich, danach liebevoll bittend



raṅga  
*Raṅga*

Haltung: Stehend, Füße zusammen, diagonal ausgerichtet  
Gestik: Rechte Hand in *hamsapakṣa* auf Oberschenkelhöhe, Arm gestreckt, linke Hand eingestützt  
Mimik: Mahnend



bhāgavataru  
*Bhāgavatas*

1. Variation  
Haltung: Halb-Hocke, abwechselnd auf rechten und linken Fuss stampfen, anderer Fuss anwinkeln, Oberkörper wiegt sich von Seite zu Seite  
Gestik: Rechte Hand in *sūcī* vor der rechten Schulter, Handrücken gegen vorne, linke Hand in *śikhara* mit Daumen nach hinten  
Mimik: Lobend, versunken

	<p><u>2. Variation</u></p> <p>Haltung: Halb-Hocke, abwechselnd auf rechten und linken Fuss stampfen, anderer Fuss anwinkeln, Oberkörper wiegt sich von Seite zu Seite</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i> auf Bauchhöhe, Hände übereinander zusammenbringen und auseinander nehmen</p> <p>Mimik: Lobend, versunken</p>
<p style="text-align: center;">bhāgavataru <i>Bhāgavatas</i></p>  <p style="text-align: center;">kāṇḍaretti <i>werden dich aufheben</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, Füße gekreuzt, danach stehend, Füße weiterhin gekreuzt, Oberkörper zuerst gebückt, danach aufrecht</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>ardhacandra</i>, Arme zuerst gebogen vor dem Oberkörper wie in einer Umarmung, danach Arme fast parallel nach oben, Handflächen zueinander gerichtet</p> <p>Mimik: Liebevoll, herzlich</p>
 <p style="text-align: center;">kōṇḍoyvaro <i>und mitnehmen</i></p>	<p>Haltung: Stehend, nach diagonal hinten einige Schritte machen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>ardhacandra</i>, Arme fast parallel nach oben, Handflächen zueinander gerichtet</p> <p>Mimik: Entzückt, eilig</p>

## Caraṇa 1

suramuniḡaḷu tamma hṛdayagahvaradali<sup>421</sup> |  
paramāṭma<sup>422</sup> ninna<sup>423</sup> kāṇadarasuvaro<sup>424</sup> ||  
dorakada vastuvu<sup>425</sup> dorakitu tamageṁdu |  
haruṣadimḡa<sup>426</sup> ninna<sup>427</sup> karedettikoṁbaro<sup>428</sup> ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Die göttlichen Weisen suchten Dich im Innersten ihres Herzens,  
sie haben Dich, die höchste Seele, jedoch nicht gefunden,  
das, was ihnen erst nicht erschienen ist, ist jetzt plötzlich greifbar,  
begeistert darüber rufen sie Dich, heben Dich hoch und nehmen Dich mit.*

### Textvarianten:

Die Version von Rajkumar und S. Janaki für *hṛdaya-gahvaradali* ändern die Bedeutung der ersten Zeile in «Die göttlichen Weisen suchten Dich im Innersten von Kamalās (= Lakṣmī) Herz». Mit dem restlichen Kontext der Strophe macht diese Version inhaltlich wenig Sinn. K. S. Surekhas Version derselben Stelle ersetzt den kanaresischen Begriff mit einem Sanskrit-Wort. Die restlichen alternativen Lesarten dienen der leichteren Verständlichkeit, haben jedoch keinen Einfluss auf den Inhalt.

### Metrik:

Metrisch gibt es in dieser Strophe keine Besonderheiten zu erwähnen. In der musikalischen Metrik bleibt der dritte, fünfte und siebte Schlag jedes Taktes jeweils leer, bzw. die vorangehende Silbe wird bis in den nächsten Schlag ausgehalten.

---

<sup>421</sup> SKR, KP, GRS, TJS: ~dalli; GVS: hṛdaya hvaradalli [Schreibfehler]; Rajkumar, S. Janaki: hṛdaya **kamalā-**dalli; K. S. Surekha: hṛdayāntaraḷade

<sup>422</sup> SKR, AVN, SSK, GVS, GRS, TJS, Vijaya Rao, Rajkumar, K. S. Surekha, S. Janaki, V. N. Padmini: ~āṭma-**na**

<sup>423</sup> SKR, AVN, SSK, GVS, TJS, Vijaya Rao, Rajkumar, K. S. Surekha, S. Janaki, V. N. Padmini lesen ohne ninna.

<sup>424</sup> SSK, GRS & Vijaya Rao: ~suvarō; GVS: ~suvō [!]; Rajkumar, K. S. Surekha, S. Janaki, V. N. Padmini: kāṇade arasuvaro; TJS: ~suvaru

<sup>425</sup> KP, TJS, K. S. Surekha: vastuvindu; GVS: vustavu [!]

<sup>426</sup> SKR, AVN, KP, GVS, GRS, TJS, Vijaya Rao, Rajkumar, K. S. Surekha, S. Janaki, V. N. Padmini: ~dirṁdali; SSK: ~dali

<sup>427</sup> GRS, V. N. Padmini: **barṁdu**

<sup>428</sup> SSK, GVS, TJS: ~baru; GRS & Vijaya Rao: ~barō; Rajkumar, S. Janaki: koṁbu **baro**

1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
su	ra		mu		ni		ga	ḷu		ta		mma	
h	ṛda		ya		gah		va	ra		da		li	
pa	ra		mā		tma		nin	na		kā		ṇa	
da	ra		su		va		ro						
do	ra		ka		da		va			stu		vu	
do	ra		ki		tu		ta	ma		gerṁ		du	
ha	ru		ṣa		dirṁ		da			nin		na	
ka	re		de		tti		koṁ			ba		ro	

#### Klangfiguren:

Die Alliteration in dieser Strophe lautet auf den Konsonanten *ra*. Der Konsonanten-Stil ist ziemlich ausgeglichen, tendiert jedoch mehr zu stark (*paruṣā*) als süß (*upanāgarikā*).

#### Textkommentar:

Diese Strophe übt ganz deutliche Kritik an der Lehre des *advaita*. Die göttlichen Weisen, die sich auf ihr Innerstes, ihren *ātman*, konzentrieren, bleiben erfolglos. Gott ist ein «Du», eine vom «Ich» zu unterscheidende Wesenseinheit, die man nur begreifen und ergreifen kann. So spricht Purandara deutlich von *vastu*, dem Objekt, und stellt den Theismus des *dvaita* klar als überlegene Lehre in den Vordergrund.








#### Choreographie:






*Stimmung:* Die Grundstimmung (*rasa*) in diesem *caraṇa* ist *vātsalya-śṛṅgāra* (mütterliche Liebe) und *bhakti-śṛṅgāra* (liebvolle Hingabe). Die Gefühlsäusserung (*bhāva*) beinhaltet *śaṅkā* (Befürchtung).

*Sañcāri:* Yaśodā möchte Kṛṣṇa baden und nimmt ihn auf die Seite. Sie kniet nieder, füllt in einem Behälter einen Becher mit Wasser und giesst dieses über Kṛṣṇas Kopf. Sie wiederholt dies noch zweimal, dann stellt sie den Becher hin. Sie reibt mit ihren Händen Kṛṣṇas Arme und Beine, seine Füße und zuletzt wischt sie ihm übers Gesicht. Sie betrachtet kurz den sauberen Jungen und wendet sich von ihm ab, um ein Lendentuch, das sie ihm umbinden will, aufzuheben. Als sie sich ihm wieder zuwendet, ist Kṛṣṇa verschwunden. Sie blickt herum und sucht ihn kurz. Als sie ihn entdeckt, schüttelt sie leicht den Kopf, lächelt aber gleichzeitig, da sie ihm nicht böse sein kann. Sie steht geschwind auf, geht auf Kṛṣṇa zu und holt ihn zurück zu sich. Nachdem sie ihm das Lendentuch umgebunden hat, springt der Junge weg und sie schaut ihm nach, während sie wieder aufsteht.

	<p><u>1. Variation</u>  Haltung: Stehend,  Füsse zusammen  Gestik: Beide Hände  in <i>patāka</i>, Handflä-  chen nach oben, Ar-  me gestreckt und pa-  rallel nach diagonal  nach oben zeigen  Mimik: Bewundernd</p>		<p><u>2. Variation</u>  Haltung: Stehend,  Füsse gekreuzt  Gestik: Beide Hände  in <i>tripatāka</i> über der  linken Schulter auf  Ohrhöhe, Handge-  lenke gekreuzt  Mimik: Erzählend,  neutral lächelnd</p>
	<p><u>1. Variation</u>  Haltung: Stehend,  beide Füsse zusam-  men  Gestik: Beide Hände  in <i>hamsāsya</i>, Hand-  flächen gegen oben,  Arme fast gestreckt  nach diagonal aus-  sen  Mimik: Erzählend,  neutral lächelnd</p>		<p><u>2. Variation)</u>  Haltung: Halb-Hocke  ein Fuss angewinkelt  Gestik: Beide Hände  in <i>kapita</i> über dem  Kopf, Hände umei-  nander schlingen,  dann eine Hand ge-  gen oben ziehen  Mimik: Erzählend,  neutral lächelnd</p>
	<p>Haltung: Stehend,  einen Schritt nach  vorne gehen  Gestik: Beide Hände  in <i>patāka</i> übereinan-  der gekreuzt auf der  Brust  Mimik: Neckisch lä-  cheln</p>		<p>Haltung: Stehend  Gestik: Beide Hände  in <i>hamsāsya</i> in der  Mitte der Brust,  Handrücken gegen  vorne gerichtet  Mimik: Erzählend,  bestätigend</p>
<p>tamma ihres</p>		<p>hṛdaya Herzen</p>	



	<p>Haltung: Stehend          Gestik: Beide Hände in <i>sampuṭṭa</i>, vor der Brust          Mimik: Erzählend, bestätigend</p>		<p>Haltung: Stehend          Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach oben gestreckt          Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>
<p>gahvaradali im Innersten</p>		<p>paramātma das höchste Selbst</p>	
	<p>Haltung: Stehend, Füße gekreuzt          Gestik: Beide Hände in <i>mṛgaśīrṣa</i>, rechts neben dem Kopf, wie eine Querflöte haltend          Mimik: Lächelnd</p>		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehen, Oberkörper dreht sich nach rechts und links          Gestik: Beide Hände zuerst in <i>haṁsāsya</i> bei den Augen, dann vom Gesicht wegführen und in <i>candrakalā</i> wechseln, Hände vor der Brust stehen lassen          Mimik: Suchend</p>
<p>ninna Dich</p>		<p>kāṇada haben sie nicht gesehen</p>	
			<p>Haltung: Stehend, nach rechts und links gehend          Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> mit Handflächen gegen oben, mit nach vorne halb ausgestreckten Armen          Mimik: Suchend, verunsichert</p>
<p>arasuvaro haben sie gesucht</p>			

		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāśya</i>, Fingerspitzen zusammen, dann beide Hände in <i>alapadma</i> wechseln, auseinanderziehen, Arme parallel zueinander nach vorne gestreckt  Mimik: Fragend, hilflos</p>	
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>samputṭa</i> vor der Brust  Mimik: Erzählend</p>		 <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Eine Hand in <i>muṣṭi</i> vor der Schulter, andere Hand eingestützt  Mimik: Entschlossen</p>
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehen  Gestik: Eine Hand bleibt in <i>muṣṭi</i>, die andere Hand in <i>patāka</i> klopft auf die Brust  Mimik: Gierig</p>		



haruṣadimda  
*in Begeisterung*

### 1. Variation

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *alapadma* mit gestreckten Armen einen Kreis machen

Mimik: Erfreut, entzückt



haruṣadimda  
*in Begeisterung*

### 2. Variation

Haltung: Stehend,  
einen Schritt nach  
diagonal vorne ma-  
chen, Kopf schütteln  
Gestik: Beide Hände  
in *patāka* ums Ge-  
sicht halten

Mimik: Entzückt



ninna karedetti  
*rufen sie dich*

Haltung: Stehend,  
beide Füße zusam-  
menbringen  
Gestik: Hand in *patā-*  
*ka* and den Mund  
halten, andere Hand  
eingestützt  
Mimik: Rufend



kombaro  
*heben dich auf und nehmen dich mit*



Haltung: Zuerst in Hocke, dann aufstehen  
und diagonal nach hinten laufen  
Gestik: Beide Hände in *muṣṭi*, Arme vor  
dem Oberkörper gebeugt wie in einer Um-  
armung, dann beide Hände in *ardhacandra*,  
Arme vor dem Körper nach oben, leicht ge-  
beugt  
Mimik: Liebevoll, hastig verstohlen

## ***Caraṇa 2***

agaṇitaguna ninna jagada nāriyarella |  
hagaraṇa māḷvaro<sup>429</sup> gōpālana<sup>430</sup> ||  
magugaḷa<sup>431</sup> māṇikya tagulitu<sup>432</sup> karakeṁdu<sup>433</sup> |  
migilu vēgadi<sup>434</sup> baṁdu bigidappikoṁbaro<sup>435</sup> ||2||

### Literarische Übersetzung:

*Unzählige Qualitäten hast Du, alle Mütter dieser Welt  
sprechen deshalb neidisch über Dich<sup>436</sup>, lieber Hirtenbub,  
doch bist Du, der Rubin unter den Kindern, plötzlich greifbar für sie,  
so kommen sie eilig, umarmen Dich und nehmen Dich einfach mit.*

### Textvarianten:

Die meisten Textversionen lesen am Anfang der zweiten Zeile *hageyāgi nuḍivaro* (Kn.: «feindlich sprechen») was weniger hart klingt, dafür aber auch weniger klar in seiner Aussage ist. Rajkumars und S. Janakis Version ändert die Aussage in «feindlich schauen». K. S. Surekha und V. N. Padmini lassen dieses *caraṇa* weg.

### Metrik:

Der dritte, fünfte und siebte Schlag jedes Taktes bleibt jeweils leer, bzw. die vorangehende Silbe wird bis in den nächsten Schlag ausgehalten.

---

<sup>429</sup> SKR, AVN, SSK & KP: hageyāgi nuḍivaro; GVS, TJS: hageyāgi nuḍidare; GRS: hageyāgi kāmbarō; Rajkumar, S. Janaki: hageyāgi nōḍidarō; Vijaya Rao: hageyāgi nōḷvaro [!]

<sup>430</sup> GRS & Vijaya Rao: gōpālāṇē

<sup>431</sup> GVS: mugudaḷa [!]; TJS: magagaḷa [!]

<sup>432</sup> SSK, Vijaya Rao, Rajkumar, S. Janaki: tagalitu; GVS: taralitu

<sup>433</sup> GVS & GRS: karekeṁdu

<sup>434</sup> SKR, AVN, SSK, KP, GVS, GRS, Vijaya Rao, Rajkumar, S. Janaki: bēgadiṁdali

<sup>435</sup> GRS: ~barō; Rajkumar, S. Janaki: ~koṁbu baro

<sup>436</sup> Seshagiri Rao in PURANDARADĀSA (1978:20) übersetzt «alle Frauen (Mütter) der Welt sprechen neidisch über Dich» mit «speak lightly» was die Emotion, die in dieser Aussage steckt, nicht wiedergibt. Diese Art der Übersetzung zeigt auch beispielhaft die allgemeine Hemmung davor, die direkten Aussagen Purandaras unverblümt in der Übersetzung wiederzugeben.

1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
a	ga		ṇi		ta		gu	ṇa		nin		na	
ja	ga		da		nā		ri	ya		rel		la	
ha	ga		ra		ṇa		māḷ			va		ro	
	gō		pā		la		ne						
ma	gu		ga		ḷa		mā			ṇi		kya	
ta	gu		li		tu		ka	ra		keṁ		du	
mi	gi		lu		vē		ga	di		baṁ		du	
bi	gi		da		ppi		koṁ			ba		ro	

#### Klangfiguren:

Die Alliteration in dieser Strophe lautet auf den Konsonanten *ga*. Der Konsonanten-Stil ist stark (*paruṣā*).

#### Sinnschmuckmittel:

*magugaḷa māṇikya* Kṛṣṇa wird hier verglichen mit einem Edelstein (*rūpaka*), um seine Einzigartigkeit hervorzuheben. So aussergewöhnlich wie ein Rubin unter vielen gewöhnlichen Steinen ist, so besonders ist Kṛṣṇa im Vergleich zu allen anderen Kindern.





*hagaraṇa māḷvaro* Yaśodā beschreibt die anderen Mütter als Neider, die ihrem Sohn übel nachreden. Obwohl hier nicht ausgeführt wird, über was geredet wird, ist zu vermuten, dass Yaśodā sich darauf bezieht, wie sich die anderen Mütter über Kṛṣṇas Betragen beklagen (er klaut den Mädchen beim Baden die Kleider, er stiehlt die Butter-Vorräte aus den Häusern etc.). Yaśodā folgert aus diesen Reklamationen, dass die anderen Mütter neidisch sind, weil sie sich auch ein solches Kind mit «unzähligen Qualitäten» wünschen. Somit dreht sie die Kausalität der Situation um und behauptet, nicht aufgrund von Kṛṣṇas schlechtem Betragen sprechen die Frauen schlecht über ihn, sondern aus Neid auf Yaśodā. Dies ist ein Schmuckmittel der Schlussfolgerung, genannt *anumāna*.




#### Choreographie:





*Stimmung:* Die Grundstimmung (*rasa*) in diesem *caraṇa* ist *vātsalya-śṛṅgāra* (mütterliche Liebe) und *bhakti-śṛṅgāra* (liebvolle Hingabe). Die Gefühlsäusserungen (*bhāva*) beinhalten *nirveda* (Verdross) und *śaṅkā* (Befürchtung).

*Sañcāri:* Yaśoda ruft Kṛṣṇa zu sich. Sie sagt ihm, dass sie ihm Schmuck anlegen will. Vorsichtig stülpt sie ihm einige Armreifen über das Handgelenk. Sie möchte ihm gerne eine Kette mit einem schönen Anhänger umhängen. Sie hebt die Kette auf und legt sie ihm an.

Nun fragt sie ihn, ob er Freude an ein paar Fussglöckchen hätte. Sie wendet sich vom Jungen ab, um die Fussglocken aufzuheben. Als sie sich wieder umdreht, ist Kṛṣṇa schon wieder weggelaufen. Amüsiert schaut sie ihm nach. Sie rennt zu ihm und fasst ihn an beiden Händen und tanzt mit ihm im Kreis. Abrupt lässt sie sich lachend und erschöpft vor ihm fallen, zeigt ihm ihre eigenen Fussglocken und fragt ihn, ob er nun auch solche haben will. Sie legt ihm die Fussglöckchen an und reibt *kuṁkum*-Paste in ihrer Hand an. Mit dem Daumen malt sie ihm ein rotes *tilaka* auf die Stirn. Während Kṛṣṇa wieder wegläuft, hält sie einen Moment inne, da sie von Kṛṣṇas zauberhafter Erscheinung gefangen ist.

 <p>agaṇita unzählige</p>	<p><u>1. Variation</u> Haltung: Am Boden sitzend, ein Bein seitlich aufrecht aufgestellt Gestik: Linke Hand <i>alapadma</i>, die Finger um Finger zu <i>muṣṭi</i> wird, rechte Hand in <i>sūcī</i>, beide Hände auf Bauchhöhe Mimik: Liebevoll, bewundernd</p>	 <p>agaṇita unzählige</p>	<p><u>2. Variation</u> Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> vor dem Bauch, halbgestreckte parallele Arme, Schaufelbewegungen mit den Händen von unten nach oben Mimik: Liebevoll, bewundernd</p>
 <p>guṇa Qualitäten</p>	<p>Haltung: Hocke, ein Knie abgelegt Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāsya</i> auf der Brust, Fingerspitzen auf die Brust Mimik: Liebevoll, bewundernd</p>	 <p>ninna hast Du</p>	<p>Haltung: Hocke, ein Knie abgelegt Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel und halbgestreckt nach vorne zeigen Mimik: Liebevoll, bewundernd</p>

 <p>jagada von der Welt</p>	<p><u>1. Variation</u>  Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Beide Hände in <i>sūcī</i>, die sich im Kreis drehen, Arme hinauf gestreckt, Hände über dem Kopf  Mimik: Staunend, erzählend</p>
 <p>jagada von der Welt</p>	<p><u>2. Variation</u>  Haltung: Hocke, Ein Knie abgelegt  Gestik: Arme auf Bauebene im Halbkreis herumführen, beide Hände in <i>sūcī</i>, die von der Mitte aus einen Halbkreis nach aussen zeigt  Mimik: Staunend, erzählend</p>
 <p>nāriyarella alle Frauen</p>	<p>Haltung: Hocke, ein Knie abgelegt  Gestik: Beide Hände in <i>hamsapakṣa</i> im Halbkreis vor dem Bauch nach aussen fahren, Arme fast gestreckt, in der Mitte vorne beginnend  Mimik: Staunend, erzählend</p>

	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach hinten gehen  Gestik: Beide Hände in <i>pāśa</i> vor dem Bauch, dann beide Hände in <i>śikhara</i> übereinander in die rechte Ecke schieben  Mimik: Abschätzig, abweisend, neidvoll</p>
<p>hagaraṇa feindlich</p>	
	<p>mālvaro sprechen schlecht</p>
<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Eine Hand in <i>mukula</i>, vom Mund weg in <i>candrakalā</i>, dann Hand wieder in <i>mukula</i> und von Stirn nach diagonal rechts wegwerfen, in der End-Haltung wechseln in <i>ardha-candra</i>  Mimik: Abschätzig, abweisend, neidvoll</p>	
	<p>Haltung: Halb-Hocke  Gestik: Linke Hand in <i>śirhāmukha</i>, rechte Hand in <i>haṁsapakṣa</i>, rechte Hand liegt auf linken Handgelenk  Mimik: Liebevoll</p>
<p>gōpālāne Gōpāla</p>	
	<p>Haltung: Halb-Hocke  Gestik: Beide Hände in <i>haṁsapakṣa</i>, linke Hand verkehrt  Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>maguḡaḷa unter den Kindern</p>	





māṇikyā  
ist er der Rubin

Haltung: Halb-Hocke  
Gestik: Beide Hände in *ardhamukula* vor der Brust  
Mimik: Lächelnd, bewundern



tagulitū  
greifbar

Haltung: Stehend,  
einen Schritt nach  
hinten machend  
Gestik: Beide Hände  
in *puṣpapuṭṭa*, von  
weit schnell heran-  
ziehen  
Mimik: Gierig, ängst-  
lich



karakemḍu  
für sich

Haltung: Stehend, einen Schritt nach hinten gehend  
Gestik: Beide Hände in *patāka* auf der Brust  
Mimik: Gierig lächelnd

	<p><u>1. Variation</u>  Haltung: Stehend, von hinten schnell nach vorne rennend, dann stehen bleiben, nach rechts und links blicken und heranschleichen  Gestik: Hände hinter dem Rücken verschränkt  Mimik: Ängstlich, vorsichtig, liebevoll, begierig</p>
<p>migilu vēgadi baṁḍu  so kommen sie eilig</p>	
	<p><u>2. Variation</u>  Haltung: In Hocke, ein Bein abgelegt  Gestik: Mit beiden Händen in <i>kapita</i> schnippen, dann beide Hände in <i>haṁsa-pakṣa</i>, Arme strecken und Hände nach aussen drehen, danach zurückziehen vor den Bauch  Mimik: Erzählend, ängstlich</p>
<p>migilu vēgadi baṁḍu  so kommen sie eilig</p>	
	<p>Haltung: In Hocke, ein Bein abgelegt  Gestik: Beide Hände in <i>ardhacandra</i>, Arme vor dem Oberkörper gebogen, wie bei einer Umarmung  Mimik: Erlöst, liebevoll erfreut</p>
<p>bigidappi  fest umarmen</p>	 <p>koṁbaro  wegtragen</p>
	<p>Haltung: Stehend, diagonal nach hinten laufen  Gestik: Beide Hände in <i>ardhacandra</i>, Arme vor dem Körper nach oben, leicht gebeugt  Mimik: Liebevoll, hastig verstohlen</p>

### ***Caraṇa 3***

diṭṭa<sup>437</sup> nāriyaru tammiṣṭava<sup>438</sup> saliseṁdu |  
aṭṭaṭṭi beṁbatti<sup>439</sup> tiruguvaro<sup>440</sup> ||  
srṣṭīśa puramdaraviṭṭhalarāyane<sup>441</sup> |  
iṣṭiṣṭu<sup>442</sup> beṇṇeya koḍuveno<sup>443</sup> raṁgayya<sup>444</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Die dreisten Frauen woll'n, dass Du ihre Wünsche erfüllst,  
sie verfolgen Dich und rennen wie wild hinter Dir her,  
mein Herr der Schöpfung, König Purandaraviṭhala,  
Komm, nimm noch ein wenig Butter, lieber kleiner Raṅga!*<sup>445</sup>

#### Textvarianten:

S. Janakis Lesart der ersten Zeile ist auf eine falsche Tradierung zurückzuführen. Die übrigen Textvarianten sind mehrheitlich Änderung in eine modernere Sprache und haben keinen Einfluss auf den Inhalt. K. S. Surekha lässt dieses *caraṇa* weg.

#### Metrik:

Metrisch ist diese Strophe unauffällig. In der musikalischen Metrik ist in dieser Strophe, im Gegensatz zu den *caraṇa* 1 und 2, der dritte Schlag nicht durchgehend leer. Sowohl in Takt 7 und 8, als auch in Takt 15 und 16 hat der Text einen anderen Rhythmus.

---

<sup>437</sup> TJS: diṭṭā

<sup>438</sup> SKR, AVN, SSK, KP, GVS, TJS, Vijaya Rao, Rajkumar, V. N. Padmini: ~nāriyare**lla** iṣṭava; S. Janaki: iṭṭa-nāriyare**lla** iṣṭava [!]

<sup>439</sup> SKR, AVN, Vijaya Rao, V. N. Padmini: aṭṭaṭṭi beṁ**hinde**; SSK & GVS: aṭṭaṭṭi beṁ**niṁde**; GRS: aṭṭi be**himde**; Rajkumar, S. Janaki: aṭṭaṭṭi beṇṇatti

<sup>440</sup> SSK, GRS, TJS: ~varō

<sup>441</sup> SKR, SSK & VK: ~viṭṭhalarāyane; GVS & GRS: viṭṭhalarāyane

<sup>442</sup> V. N. Padmini: iṣṭā**daru**

<sup>443</sup> SKR, AVN, SSK, GVS, TJS, Vijaya Rao, Rajkumar, S. Janaki, V. N. Padmini: koṭṭ**ēno**

<sup>444</sup> GRS: gōpā**la**

<sup>445</sup> Zuletzt versucht Yaśodā Kṛṣṇa mit seiner Leibspeise Butter zu ködern, damit er endlich ihre Bitte erfüllt und nicht aus dem Haus geht.

1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
di			ṭṭa		nā		ri	ya		ru		tam	
mi			ṣṭa		va		sa	li		seṁ		du	
aṭṭ			aṭṭi				beṁ			bat		ti	
ti	ru	gu			va		ro						
sr̥			ṣṭī		śa		pu	raṁ		da		ra	
vi			ṭṭha		la		rā			ya		ne	
i			ṣṭi		ṣṭu		beṇ			ṇe		ya	
ko	ḍu	ve			no		raṁ			gay		ya	



#### Klangfiguren:







Die Alliteration findet in dieser Strophe immer auf den 4. Schlag statt. Es ist eine Alliteration mit Konsonantenverbindungen bzw. Doppelkonsonanten auf *ṭṭa* bzw. *ṭṭha* und auf *ṣṭa*. Der Konsonanten-Stil ist stark (*paruṣā*).

#### Choreographie:

*Stimmung:* Die Grundstimmung (*rasa*) in diesem *caraṇa* ist *vātsalya-śṛṅgāra* (mütterliche Liebe) und *bhakti-śṛṅgāra* (liebvolle Hingabe). Die Gefühlsäusserungen (*bhāva*) beinhalten *nirveda* (Verdruss) und *śaṅkā* (Befürchtung).

*Saṅcāri:* Yaśoda kniet hin, nimmt zwei Becher mit warmer Milch und giesst diese hin und her, von Becher zu Becher, damit die Milch abkühlt. Nach einigen Wiederholungen stellt sie den leeren zweiten Becher hin, führt den Becher mit der Milch zu ihrem Mund und bläst, um die Milch weiter abzukühlen. Dabei bewegt sie den Becher leicht im Kreis, um den Abkühlungsprozess zu beschleunigen. Zufrieden streckt sie dem kleinen Kṛṣṇa den Becher hin und lässt ihn von der Milch probieren. Sie erschrickt leicht, als Kṛṣṇa die Milch ablehnt, weil sie ihm immer noch zu warm ist. Sie bittet ihn, sich nochmals kurz zu gedulden und unternimmt einen erneuten Versuch, die Milch mit Blasen abzukühlen. Sie nimmt zur Sicherheit einen kleinen Schluck und stellt zufrieden fest, dass die Milch nun wirklich nicht mehr zu heiss ist. Als sie den Becher Kṛṣṇa erneut hinstreckt, stellt sie erstaunt fest, dass er nicht mehr da ist. Irritiert blickt sie umher und entdeckt ihn. Etwas aufgebracht steht sie auf, geht auf ihn zu, bleibt abrupt stehen und ruft ihn energisch zu sich hin. Sie wiederholt ihren Aufruf und weist ihn an, dort Platz zu nehmen, wo er vorher gesessen hatte. Zornig blickt sie von Kṛṣṇa weg, lässt sich dann aber doch wieder erweichen und wird wieder sanft. Liebevoll gibt sie ihm den Becher voll Milch. Dieses Mal gehorcht Kṛṣṇa und trinkt die Milch in einem Zug. Kaum hat er die Milch fertig getrunken, springt er wieder auf und rennt davon. Yaśodā kann sich ein Schmunzeln nicht verkneifen und schaut ihm nach, während sie mit der nächsten Strophe beginnt.

	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i>, das zu <i>muṣṭi</i> wird, Hände fast vor den Schultern  Mimik: Entschlossen</p>		<p><u>1. Variation</u>  Haltung: Stehend, sehr grazil einen Schritt nach vorne laufen  Gestik: Rechte Hand in <i>kapita</i>, linke in <i>dhola</i>  Mimik: Weiblich, sinnlich</p>
	<p><u>2. Variation</u>  Haltung: Stehend, sehr grazil einen Schritt nach vorne laufen  Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i>, rechte Hand geht um das Gesicht herum, linke Hand bleibt bei der Schulter  Mimik: Weiblich, sinnlich</p>		
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>mukula</i> vor der Brust, die sich langsam öffnen  Mimik: Begehrend, sehnsüchtig</p>	
<p>tammiṣṭava  sagen: unsere Wünsche</p>			

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>sarpaśīrṣa</i>, Arme fast gestreckt, Hände über dem Kopf</p> <p>Mimik: Huldvoll, neutral lächelnd</p>		<p>Haltung: Stehend, zwei Schritt diagonal nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Handflächen weg vom Körper, Arme leicht gebogen auf Brusthöhe</p> <p>Mimik: Vorsichtig</p>
<p>saliserṁdu <i>Erfülle!</i></p>		<p>aṭṭaṭṭi <i>Schritt für Schritt</i></p>	
	<p>Haltung: Stehend, Füße stehen im offenen Schritt, Oberkörper kehrt nach hinten</p> <p>Gestik: Eine Hand in <i>patāka</i> auf den Rücken klopfen, andere Hand ist eingestützt</p> <p>Mimik: Erschrocken, gestört</p>		<p>Haltung: Stehend, einige Schritte hin verschiedene Richtungen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme nach vorne fast durchgestreckt, Handflächen gegen oben</p> <p>Mimik: Suchend, hysterisch</p>
<p>berṁbatti <i>hinter Deinem Rücken</i></p>		<p>tiruguvaro <i>jagen sie hinterher</i></p>	
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>sūcī</i>, die sich über dem Kopf im Kreis drehen</p> <p>Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>		<p>Haltung: Halb-Hocke</p> <p>Gestik: Eine Hand in <i>alapadma</i>, Arm diagonal nach oben gestreckt, andere Hand in <i>sūcī</i> vor der Brust mit Zeigefinger zur <i>alapadma</i> zeigend</p> <p>Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>
<p>sṛṣṭīśa <i>Herr der Schöpfung</i></p>		<p>puraṁdara <i>von Purandara</i></p>	



viṭṭhalarāyane  
der Viṭṭhala

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, linker Fuss leicht angewinkelt

Gestik: Rechte Hand in verkehrte *patāka* vor der Hüfte, linke Hand in *ardhacandra* eingestützt

Mimik: Lächelnd wie ein Jüngling

*Sañcāri*: Yaśoda setzt sich hin und beginnt Butter zu quirlen. Nach einigen Wiederholungen nimmt sie den Quirlstab in die Hände, rührt die Butter damit und stellt den Stab beiseite, um zu sehen, ob sich die Butter schon gebildet hat. Dann nimmt sie eine Handvoll Butter aus dem Topf, streicht sie sich auf die linke Hand und ruft Kṛṣṇa zu sich.



iṣṭiṣṭu  
so viel



beṇṇeya  
Butter

#### 1. Variation







Haltung: Hocke, ein Bein abgelegt

Gestik: Rechte Hand in *ardhamukula*, Arm nach vorne gestreckt und gestützt auf linke Hand in *patāka*

Mimik: Liebevoll



Erstaunt schauen; als er es ablehnt, ihn beruhigen und bitten zu warten

 <p>inniṣṭu noch ein wenig</p>	 <p>beṇṇeya Butter</p>	<p><u>2. Variation</u>  Haltung: Hocke, ein Bein abgelegt  Gestik: Rechte Hand in <i>caturā</i>, Arm nach vorne gestreckt und gestützt auf linke Hand in <i>patāka</i>  Mimik: Liebevoll</p>
 <p>mattiṣṭu noch mehr</p>	 <p>beṇṇeya Butter</p>	<p>Erstaunt schauen; als er es ablehnt, ihn beruhigen und bitten zu warten</p>
 <p>mattiṣṭu noch mehr</p>	 <p>beṇṇeya Butter</p>	<p><u>3. Variation</u>  Haltung: Hocke, ein Bein abgelegt  Gestik: Beide Hände in <i>puṣpapuṭṭa</i>, Arm nach vorne gestreckt und gestützt auf linke Hand in <i>patāka</i>  Mimik: Liebevoll</p>





koḍuveno raṅgayya  
gebe ich Dir, Raṅga

Haltung: Am Boden sitzend, ein Bein aufgerichtet  
Gestik: Linke Hand in *patāka*, Arm leicht gebogen, Handfläche auf den Körper gerichtet, andere Hand in *caturā*, zum Boden und zur linken Hand führen, wie wenn man ein Kind füttert  
Mimik: Erlöst, erfreut, liebevoll

## Allgemeiner Textkommentar zum Lied

Das Stück *pōgadirelo raṅga* gehört zu den *kīrtane* mit zusammenhängendem Inhalt, d.h. das *pallavi* und die *caraṇa* nehmen logischen und inhaltlichen Bezug aufeinander. Der Inhalt des Liedes kann in eine entsprechende Szene eingebettet werden, und die Assoziationen mit einer der Geschichten, wie sie im *Bhāgavatapurāṇa* erzählt werden, liegt nahe. Das *pallavi* wurde in manchen Textversionen gemäss dem karnatischen System in zwei Teile getrennt. Der Text, der hier als Vorlage verwendet wurde, besteht aus einem *pallavi* sowie drei *caraṇa* und weist keine strukturellen Besonderheiten auf. Die Textversionen, die von der Vorlage abweichen, sind mehrheitlich auf sprachhistorische Veränderungen zurückzuführen.<sup>446</sup> Einige Varianten sind wohl aufgrund einer einfacheren Singweise im vorgegebenen Musik-Rhythmus der karnatischen Musik entstanden. Keine der Textvarianten verursacht erwähnenswerte inhaltliche Abweichungen. Das ganze Stück besitzt das *prasāda-guṇa*, da der Inhalt klar ausgedrückt wird, so dass er sofort verstanden werden kann.

Purandaradāsa drückt in diesem Lied, mit Yaśodā als Sprecherin, seine hingebungsvolle Liebe für Kṛṣṇa aus. Er reflektiert seine Beziehung mit Kṛṣṇa durch die Augen einer Mutter<sup>447</sup>, die das Kind als ihr alleiniges Eigentum ansieht. Doch dieser Kṛṣṇa zeigt durch sein eigenwilliges Verhalten, dass seine Verfügbarkeit nicht vom *bhakta*, vom Verehrer gesteuert werden kann. Draussen, ausserhalb des Hauses, lauern unvollkommene Gestalten (erfolglose Geistliche, neidische Mütter, lüsterne Hirtenfrauen). Im ersten *caraṇa* prangert Purandara die *advaitin* an, die erst Aussichten haben, Kṛṣṇa zu ergreifen, wenn sie seine Verschiedenheit zu *ātman* erkennen. Dann sind da die Mütter und Hirtenfrauen, die sich alle nach Kṛṣṇa sehnen und darunter leiden, dass sie ihn nicht haben. Purandara zählt ihre Laster auf und zeichnet sie als Menschen, die nur auf Äusserlichkeiten aus sind. Das Lied zeigt die widersprüchliche Wahrnehmung der Kṛṣṇa-Verehrer, in deren Augen Kṛṣṇa, obwohl er ein fragwürdiges Verhalten zeigt (Butter stehlen, die Hirtenfrauen plagen etc.), als vollkommen unschuldig und tadellos angesehen wird.

---

<sup>446</sup> Dazu gehören hauptsächlich Kasus-Suffixe (insbesondere Lokativ-Suffixe), aufgelöste Komposita, modernere Verbformen und dergleichen (s. vor allem SKR, SSK, KP, Rajkumar und S. Janaki).

<sup>447</sup> NARAYAN (2010:38) interpretiert Yaśodās Haltung als Über-Bemutterung, da sie weder die Göttlichkeit von Kṛṣṇa noch die Geschichten über seine Streiche akzeptieren will. NARAYAN vergisst in seiner Interpretation aber die Selbstoffenbarung des Autors. Es ist im Endeffekt nicht Yaśodā, die spricht, sondern Purandara.

#### 4.1.4.2. *Mella mellane baṁdane*

##### **Material**

##### Hauptvorlage:

PGR S. 469

##### Schriftliche Textgrundlagen:

AVN S. 343

SSK S. 151

##### Mündliche Textgrundlagen:

- Vijaya Rao (1959)

##### Musikalische Textgrundlagen:

- Kasturi Shankar (1978)
- S. Janaki (1986)
- M. L. Vasanthakumari (2002)
- Rajagopal (2005)
- Sudha Raghunathan (2008)
- Delhi V. Krishnamoorthy (2011)

##### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

Das Lied *mella mellane baṁdane* erzählt, wie die geplagten Hirtenmädchen sich bei Kṛṣṇas Mutter Yaśodā über die Streiche ihres Sohnes beklagen. Yaśodā duldet dieses Gejammer jedoch nicht, denn sie kann nicht glauben, dass ihr kleiner Liebling zu solchen Taten fähig ist. Am Ende des Stücks wechselt die Sprecherin und Kṛṣṇas Mutter tadelt die Mädchen für ihre Wehklagen. *Mella mellane bandane* ist ein sehr beliebtes und in Südindien weitverbreitetes Lied. Diese Komposition ist nicht in allen Sammlungen enthalten (z.B. in BKS oder SKR). Trotzdem ist dies ein Lied, das unter der (angenommenen) Urheberschaft Purandaras in der karnatischen Musik besteht. Das Lied ist hier als *padam* choreographiert.

## Rāga: Mohanā

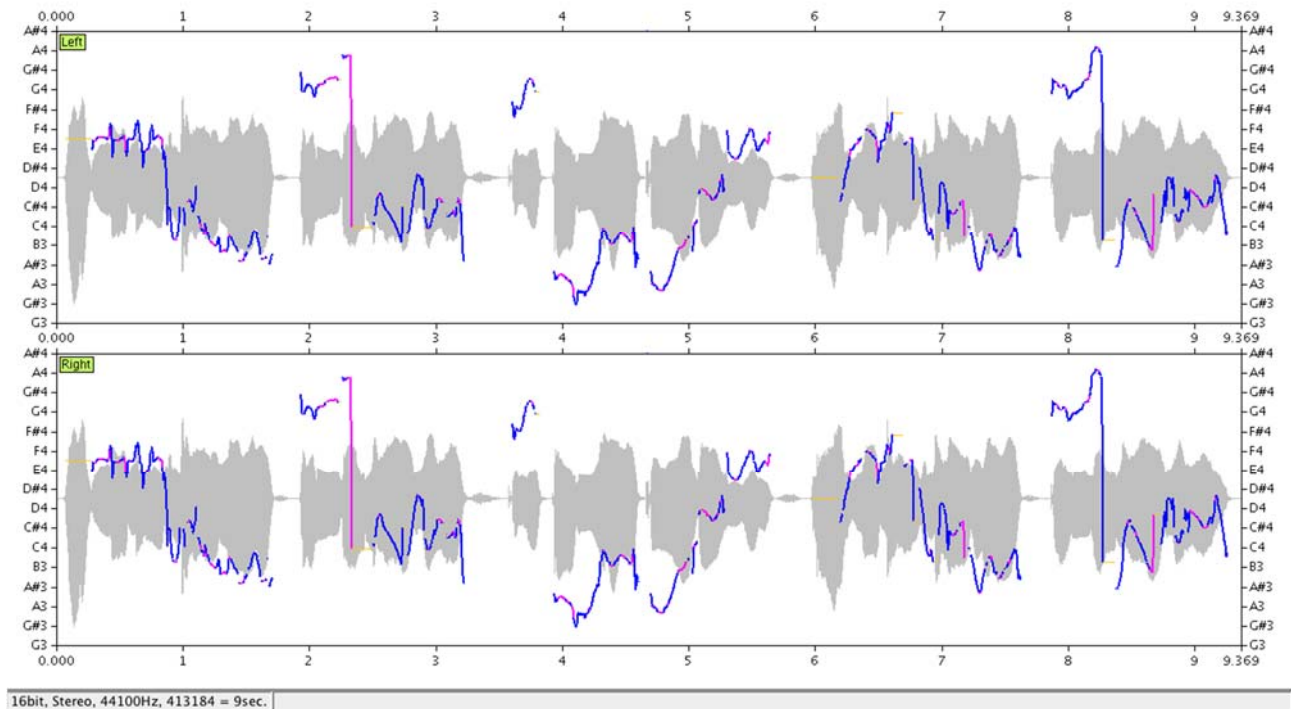


Abb. 117: Darstellung der ersten 9 Sekunden des Lieds *mellamellane barṁdane* im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt mit dem Pitch-Analyzer. Da das *pallavi* die gleiche Zeile zweimal aufführt, wiederholt sich auch die Melodie in fast identischer Weise (Sek. 0-3,5 und Sek. 6-9,5). Man kann daher von zwei kurzen Phrasen sprechen (Sek. 0-3,5 und Sek. 3,5-6). Dass *rāga mohanā* ein *auḍava-rāga* ist, ist an dem hier dargestellten Melodieverlauf gut sichtbar, denn die grösseren Intervalle zwischen den Noten zeigen sich durch stufenartige Auf- und Abstiege.<sup>448</sup> Aufgrund der *lakṣaṇa*-Verteilung der *graha*- und *aṁśa-svara* (dominante Noten) besitzen praktisch alle Noten dieses *rāga* eine gewisse Prominenz, wodurch auch keine speziellen Verzierungen (*gamaka*) auffällig sichtbar werden in der Grafik, d.h. alle Noten werden gleichermassen verziert.

## Tāla: Ādi

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		O	O
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>448</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

### ***Pallavi & anupallavi***

mellamellane baṁdane |  
gōpamma kēḷe |<sup>449</sup>  
mellamellane baṁdane ||pa||  
mellamellane baṁdu |  
gallakke<sup>450</sup> muddukottu<sup>451</sup> |<sup>452</sup>  
nillade ōḍi pōda<sup>453</sup> |  
kaḷḷage buddhi pēḷe<sup>454</sup> ||a pa||

#### Literarische Übersetzung:

*Langsam, sehr langsam gekommen ist er,  
Gōpamma hör doch zu,  
langsam, sehr langsam gekommen ist er.  
Sehr langsam ist er gekommen,  
hat 'nen Kuss auf die Wange gegeben,  
und ohne zu bleiben ist er weggerannt.  
Bring diesem Schelm Manieren bei!*

#### Textvarianten:

Sprachlich gibt es im *pallavi* keine grösseren Unterschiede zwischen den Textvarianten. Sudha Raghunathan hat im *anupallavi* eine andere Aussprache (*gellakke* statt *gallakke*).

#### Metrik:

Dieses Stück ist eines der wenigen Purandara-Lieder, bei dem auch die textliche Metrik regelmässig ist. Der Silben-metrischen Struktur des *pallavi* folgen auch die *caraṇa* mehrheitlich.<sup>455</sup> Das Grund-Muster besteht aus einem Dreizeiler, gefolgt von einem vierzeiligen *anupallavi*. Da nicht alle Ausgaben die Zeilen gleich unterteilen, ist diese Metrik nicht in allen Textvarianten ersichtlich.<sup>456</sup>

In der musikalischen Metrik folgt das Stück einem 8er-Rhythmus (*ādi-tāla*). Die ersten zwei Schläge sind, bis auf zwei Ausnahmen, jeweils leer.

---

<sup>449</sup> AVN liest bis hierhin alles auf einer Zeile.

<sup>450</sup> SSK: gallake

<sup>451</sup> Rajagopal: muddakottu

<sup>452</sup> AVN liest bis hierhin auf einer Zeile.

<sup>453</sup> Vijaya Rao & Sudha Raghunathan: hōda

<sup>454</sup> SSK, Delhi V. Krihnamoorthy & S. Janaki: hēḷe

<sup>455</sup> Silbenfuss 8-5-8-7-7-7-7

<sup>456</sup> S. bei AVN.

1	2	3	4	5	6	7	8
		mella	mel	la	ne	baṁ	da
ne			gō	pam	ma	kē	ḷe
		mella	mel	la	ne	baṁ	da
ne		mella	mel	la	ne	baṁ	du
		galla	kke	mud	du	koṭ	ṭu
		nilla	de	ō	ḍi	pō	da
		kaḷḷa	ge	bud	dhi	pē	ḷe





### Klangfiguren:






Die Alliteration in diesem *pallavi* und *anupallavi* ist sehr ausgeprägt. Die primäre Alliteration lautet auf *lla* bzw. auf *ḷḷa*. In den ersten drei Takten handelt es sich um ganze Wortwiederholungen (*mellamellane baṁda/baṁdu*), wodurch die vorhin beschriebene Alliteration auf einen Wortkehrreim ausgedehnt werden kann. Eine weitere Alliteration gibt es in Takt vier und sechs mit den Endungen von *gallakke* und *kaḷḷage*, sowie mit den Silben *da*, *du* oder *ṭu* im jeweils letzten Schlag jedes Taktes. Einen Endreim bilden die Endungen von *kēḷe* und *pēḷe*. Der Konsonanten-Stil im *pallavi* und *anupallavi* ist aufgrund der Konsonantenverdopplungen und Retroflexen stark (*paruṣā*).

### Choreographie:

**Stimmung:** Das Grundgefühl (*sthāyībhāva*) in diesem *pallavi* ist *krodha* (Zorn). Die ergänzenden Gefühlsäusserungen (*bhāva*) beinhalten *nirveda* (Verdruss), *āvega* (Aufregung) und *amarṣa* (Unmut).

	<p>Haltung: Stehend, zwei Schritte nach vorne nehmend  Gestik: Beide Hände in <i>haṁsapakṣa</i>, Arme parallel gestreckt gegen vorne unten, eine Hand vor die andere setzen  Mimik: Schelmisch, vorsichtig</p>
<p>mellamellane  <i>langsam langsam</i></p>	

 <p>barṇdane <i>ist er gekommen</i></p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne nehmend  Gestik: Beide Hände in <i>hamsapakṣa</i>, Arme seitlich nach rechts ausstrecken, Hände versetzt, zurückziehen und Hände mit Handfläche nach oben drehen  Mimik: Erzählend</p>	
 <p>gōpamma <i>Gōpamma</i></p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne ausgestreckt  Mimik: Aufgebracht, fordernd</p>	 <p>kēle <i>höre</i></p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Rechte Hand in <i>hamsāsya</i> beim rechten Ohr, linke Hand eingestützt  Mimik: Fragend, auf-fordernd</p>
 <p>mellamellane barṇdu <i>langsam langsam ist er gekommen</i></p>	<p>Haltung: Stehend, zwei Schritte nach vorne gehend  Gestik: Hände hinter dem Oberkörper verschrenkt  Mimik: Verstohlen nach rechts und links schauend</p>	




	<p>Haltung: Stehend, Füßen im offenen Schritt          Gestik: Rechte Hand in <i>patāka</i> unter dem Kinn, linke Hand eingestützt          Mimik: Frech</p>	
<p>gallakke  <i>auf die Wange</i></p>		
		<p>Haltung: Stehend, Füße im offenen Schritt          Gestik: Linke Hand in <i>patāka</i> auf der linken Wange, rechte Hand eingestützt          Mimik: Erschrocken, empört</p>
<p>muddukoṭṭu  <i>einen Kuss gegeben</i></p>		
		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt zur linken Seite gehend          Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, in die Hände klatschen, dann beide Arme parallel zur linken Seite strecken, Hände versetzt          Mimik: Entsetzt, aufgebracht</p>
<p>nillade ōḍi pōda  <i>ohne stehen zu bleiben ist er weggerannt</i></p>		

gallakke  
auf die Wange

muddukottu  
einen Kuss gegeben

nillade ōḍi pōda  
ohne stehen zu bleiben ist er weggerannt



	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>hamsapakṣa</i> auf Oberschenkel-Höhe, linke Hand eingestützt</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>hamsāsya</i>, rechte Hand bei Schläfe, linke Hand bei Brust</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>muṣṭi</i> unter dem Kinn, rechter Ellbogen stützt auf linken Ellbogen</p> <p>Mimik: Vorwurfsvoll</p>		

kallage  
diesem kleinen  
Verrückten

buddhi  
Verstand

pēḷe  
bring bei

## ***Caraṇa 1***

hālu mārālu pōdare<sup>457</sup> |  
ninnaya kaṁda<sup>458</sup> |<sup>459</sup>  
kāligaḍḍava<sup>460</sup> kaṭṭida<sup>461</sup> ||  
hāla<sup>462</sup> sumkava bēḍi<sup>463</sup>  
kōlanne<sup>464</sup> aḍḍakattī<sup>465</sup> |<sup>466</sup>  
śaleya<sup>467</sup> seḷakomḍu<sup>468</sup>  
hēḷadōḍida kṛṣṇa<sup>469</sup> ||1||<sup>470</sup>

### Literarische Übersetzung:

*Wir gingen die Milch zu verkaufen,  
da hat dein Kṛṣṇa-Kind  
den Weg vor den Füßen versperrt.  
Er forderte Zoll für die Milch,  
blockierte uns mit 'nem Stock,  
zog am Zipfel unserer Kleider,  
und rannte wortlos davon.*

### Textvarianten:

Die Textvarianten von Delhi V. Krishnamoorthy und Rajagopal sind hauptsächlich Veränderungen ins moderne Kannada. Bei SSK handelt sich um fehlerhafte Angaben. Der Ausdruck *kaṅgi* kann nicht übersetzt werden. Auch die Angabe *sāla* «Schuld» kann inhaltlich nicht unterstützt werden und ist fehlerhaft angegeben. M. L. Vasanthakumari und Sudha Raghunathan lassen dieses *caraṇa* weg.<sup>471</sup> Kasturi Shankar singt einen anderen Text.<sup>472</sup>

### Metrik:

Die erste Strophe folgt dem metrischen Beispiel des Refrains und behält sowohl die Silbenmetrische als auch die musikalische Metrik-Struktur bei. Delhi V. Krishnamoorthy verändert die Metrik an zwei Stellen, damit die Worte besser in seine Melodie-Struktur passen.

---

<sup>457</sup> Delhi V. Krishnamoorthy & Rajagopal: hōdare

<sup>458</sup> SSK: kaṁgi [!]

<sup>459</sup> AVN liest bis hierhin auf einer Zeile.

<sup>460</sup> Vijaya Rao: kālige aḍḍa; Delhi V. Krishnamoorthy: kāliga aḍḍava

<sup>461</sup> SSK: kaṭṭuva

<sup>462</sup> Delhi V. Krishnamoorthy: hālu; SSK: sāla [!]

<sup>463</sup> Rajagopal: kēḷi

<sup>464</sup> SSK: kōlannē

<sup>465</sup> SSK: kaṭṭa

<sup>466</sup> SSK liest die letzten drei Worte auf einer separaten Zeile.

<sup>467</sup> SSK & Delhi V. Krishnamoorthy: śelleya; Rajagopal: sileya

<sup>468</sup> AVN: seḷekomḍu

<sup>469</sup> Delhi V. Krishnamoorthy lässt kṛṣṇa weg.

<sup>470</sup> SSK liest die letzten zwei Worte auf einer separaten Zeile.

<sup>471</sup> Mehr dazu s. u. im allgemeinen Textkommentar.

<sup>472</sup> Mehr dazu s. u. im allgemeinen Textkommentar.



1	2	3	4	5	6	7	8
		hālu	mā	ra	lu	pō	da
re			nin	na	ya	kaṁ	da
		kāli	gaḍ	ḍa	va	kaṭ	ṭi
da		hāla	suṁ	ka	va	bē	ḍi
		kōla	nne	aḍ	ḍa	kaṭ	ṭi
		śale	ya	se	ḷa	koṁ	ḍu
		hēḷa	dō	ḍi	da	kṛṣ	ṇa




#### Klangfiguren:




Die Alliteration lautet im *caraṇa* 1 auf den Konsonanten /a/ und findet immer im dritten Schlag jedes Taktes statt. Zusätzlich gibt es eine weitere Alliteration im jeweils letzten Schlag jedes Taktes mit den Silben *da*, *ṭi*, *ḍi* und *ḍu*. Der Konsonanten-Stil im *caraṇa* 1 ist aufgrund der Konsonantenverdoppelungen, Retroflexe und Zischlaute stark (*paruṣā*).



#### Choreographie:

**Stimmung:** Das Grundgefühl (*sthāyībhāva*) in diesem *caraṇa* ist *krodha* (Zorn). Die ergänzenden Gefühlsäusserungen (*bhāva*) beinhalten *nirveda* (Verdross), *āvega* (Aufregung) und *amarṣa* (Unmut).

<div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <p style="text-align: center;">hālu Milch</p>	<p>Haltung: Hocke  Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i> seitlich gehalten, Arme leicht gebogen vor dem Oberkörper, leichte Auf- und Abbewegungen  Mimik: Neutral lächelnd</p>
--	---

 <p data-bbox="280 566 673 645">māralu pōdare <i>als wir gingen zu verkaufen</i></p>	<p data-bbox="810 159 1431 237">Haltung: Zuerst Hocke, dann aufstehen und einen Schritt gehen</p> <p data-bbox="810 248 1370 327">Gestik: Beide Hände in <i>sarpaśīrṣa</i> über dem Kopf</p> <p data-bbox="810 338 1145 371">Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p data-bbox="188 1070 438 1149">ninnaya kaṁḁa <i>dein kleines Kind</i></p>	<p data-bbox="483 667 970 701">Haltung: Stehend, Füsse gekreuzt</p> <p data-bbox="483 712 1394 745">Gestik: Beide Hände in <i>muṣṭi</i> übereinander vor dem Oberkörper</p> <p data-bbox="483 757 836 790">Mimik: Schelmisch, frech</p>
 <p data-bbox="188 1585 767 1664">kāligaḁḁava kaṭṭida <i>versperre vor unseren Füßen den Weg</i></p>	<p data-bbox="810 1176 1422 1209">Haltung: Stehend, beide Füsse zusammen</p> <p data-bbox="810 1220 1426 1339">Gestik: Linke Hand in <i>patāka</i>, eine horizontale Linie von rechts nach links zeichnen, rechte Hand eingestützt</p> <p data-bbox="810 1350 1241 1384">Mimik: Bestätigend, erzählend</p>

 <p data-bbox="279 571 678 649">hāla surṁkava bēḍi er forderte Zoll für die Milch</p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt zur Seite gehend Gestik: Beide Hände in <i>muṣṭi</i>, Daumen anheben, dann beide Hände in umgekehrter <i>mṛgaśīrṣa</i> Mimik: Frech, fordernd</p>
 <p data-bbox="414 1086 853 1176">kōlanne aḍḍakaṭṭi mit einem Stock blockierte uns</p>	<p>Haltung: Stehend, zwei Schritte nach vorne gehend Gestik: Beide Hände in <i>muṣṭi</i> auf Kopfhöhe, Ellenbogen angehoben, danach linke Hand in <i>patāka</i> mit Handfläche nach vorne Mimik: Frech, aufmümpfig</p>
 <p data-bbox="175 1635 774 1758">śāleya seḷakoṁḍu packte den oberen Teil unserer Gewänder und zog daran</p>	<p>Haltung: Halb-Hocke Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i>, Arme seitlich ausgestreckt, Hände versetzt, dann Arme zurückziehen Mimik: Frech, schelmisch</p>

 <p data-bbox="156 564 466 696"> hēḷadōḍida  <i>rannte er davon ohne  etwas zu sagen</i> </p>	<p data-bbox="472 143 798 696"> Haltung: Stehend,  beide Füße zusam-  men  Gestik: Beide Hände  in <i>patāka</i>, Arme seit-  lich ausgestreckt,  Hände versetzt  Mimik: Überrascht </p>	 <p data-bbox="807 555 1114 696"> krṣṇa  <i>Kṛṣṇa</i> </p>	<p data-bbox="1123 143 1442 696"> Haltung: Stehend,  Füße gekreuzt  Gestik: Kṛṣṇa-Pose  Mimik: Gütig lächelnd </p>
--	--	--	--

## ***Caraṇa 2***

mosara<sup>473</sup> māralu pōdare<sup>474</sup> |  
ninnaya kaṁda<sup>475</sup> |<sup>476</sup>  
hesarēnemdele<sup>477</sup> kēḷida ||  
hasanāda heṇṇa<sup>478</sup> mēle  
kusumava taṁdikki<sup>479</sup> |  
śaśimukhiyarigella<sup>480</sup>  
basiru<sup>481</sup> māḍidanīta<sup>482</sup> ||2||

### Literarische Übersetzung:

*Wir gingen die Sauermilch verkaufen,  
da hat dein liebes Kind  
gefragt ‚Hallo, wie heisst du denn?‘.  
Auf uns schöne Frauen,  
warf er charmant die Blumen,  
und all jenen so schön wie der Mond  
denen schenkte er selig ein Kind.*

### Textvarianten:

Die Schreibweise des SSK *veṇṇa*~ kann nicht übersetzt werden und ist daher fehlerhaft. Es handelt sich hier wahrscheinlich um den Begriff *heṇṇa* oder dessen ältere Variante *peṇṇa*. Die Textvarianten von Delhi V. Krishnamoorthy und Rajagopal sind mehrheitlich Veränderungen in die moderne kanaresische Sprache. Die Variante *marāḷu* für *basiru* von AVN verändert die Bedeutung von «schwanger machen» in «behexen» und kann als absichtliche Abänderung des ursprünglichen Ausdrucks aufgrund seiner Anzüglichkeit gewertet werden. Diese Variante verhindert die Alliteration, was ebenfalls für eine spätere Änderung am Text spricht. Rajagopals Variante behält die Alliteration zwar bei, gibt mit *vaśava* derselben Stelle aber die Bedeutung «seinem Willen unterwerfen», was dem Inhalt seine Bissigkeit nimmt. Ob dies eine willkürliche Veränderung ist oder eine Veränderung aufgrund eines falschen Sprachverständnisses, kann nicht geklärt werden. M. L. Vasanthakumari und Sudha Raghunathan lassen dieses *caraṇa* weg.<sup>483</sup> Kasturi Shankar singt einen anderen Text.<sup>484</sup>

---

<sup>473</sup> AVN, SSK, Vijaya Rao, Delhi V. Krishnamoorthy, Rajagopal & S. Janaki: mosaru

<sup>474</sup> Delhi V. Krishnamoorthy & Rajagopal: hōdare

<sup>475</sup> SSK: kaṁde

<sup>476</sup> AVN liest bis hierhin auf einer Zeile.

<sup>477</sup> Vijaya Rao & Delhi V. Krishnamoorthy: ~eṁdu; Rajagopal: ~eṁdenna

<sup>478</sup> SSK: veṇṇa [!]

<sup>479</sup> SSK: taṁdikke; Rajagopal: taṁdiṭu

<sup>480</sup> Vijaya Rao lässt dieses Wort weg. Rajagopal: ~yaranella [!]

<sup>481</sup> AVN: marāḷu; Rajagopal: basava

<sup>482</sup> Delhi V. Krishnamoorthy: māḍidavanīta; Rajagopal: māḍida kṛṣṇa

<sup>483</sup> Mehr dazu s. u. im allgemeinen Textkommentar.

<sup>484</sup> Mehr dazu s. u. im allgemeinen Textkommentar.

### Metrik:

Die erste Strophe folgt dem metrischen Beispiel des Refrains und behält sowohl die Silbenmetrische als auch die musikalische Metrik-Struktur bei. Delhi V. Krishnamoorthys Verkürzung in der dritten Zeile kommt der Silben-Metrik entgegen.

1	2	3	4	5	6	7	8
		mosara	mā	ra	lu	pō	da
re			nin	na	ya	kaṁ	da
		hesarē	neṁ	de	le	kē	ḷi
da		hasa	nāda	heṇ	ṇa	mē	le
		kusu	mava		taṁ	di	kki
		śaśi	mukhi	yari		gel	la
		basiru	mā	ḍi	da	nī	ta

### Klangfiguren:

Die Alliteration konzentriert sich im zweiten *caraṇa* auf den jeweils dritten und vierten Schlag jedes Taktes. Sie lautet primär auf die Konsonanten *sa* bzw. *śa*. Im ersten, dritten und letzten Takt ist sie auf den Konsonanten *ra* erweitert worden. Im dritten und vierten Takt kann der Anlaut *ha* dazu gezählt werden. In allen Takten findet im vierten Schlag eine Alliteration auf *ma* bzw. *na* statt. Der Konsonanten-Stil im *caraṇa* 2 ist aufgrund der Retroflexe und Zischlaute stark (*paruṣā*).






### Sinnschmuckmittel:




*śaśimukhiyarigella* Diese Beschreibung der *gopī* als «Mondgesichtige» ist sowohl eine *upamā* als auch ein *rūpaka*.

### Choreographie:

*Stimmung:* Das Grundgefühl (*sthāyībhāva*) in diesem *caraṇa* ist *krodha* (Zorn). Die ergänzenden Gefühlsäusserungen (*bhāva*) beinhalten *nirveda* (Verdruss), *āvega* (Aufregung) und *amarṣa* (Unmut).



		<p>Haltung: Hocke          Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i>, abwechselungsweise Arme nach vorne strecken          Mimik: Neutral lächelnd</p>	
<p>mosara  <i>Sauermilch</i></p>			
	<p>Haltung: Stehend, Füße im offenen Schritt          Gestik: Rechte Hand in <i>patāka</i>, Arm in rechte Ecke gestreckt, linke Hand in <i>sarpaśīrṣa</i> über dem Kopf          Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen          Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne ausgestreckt          Mimik: Aufgebracht, fordernd</p>
<p>māralu pōdare          gingen um zu verkaufen</p>		<p>ninnaya kaṁḍa          dein kleines Kind</p>	
		<p>Haltung: Stehend, Füße im offenen Schritt          Gestik: Rechte Hand in <i>śikhara</i> auf Kopfhöhe, linke Hand in <i>padmakośa</i> vor dem Mund, wechseln in <i>candrakalā</i>          Mimik: Liebevoll, aufmerksam</p>	
<p>hesarēnerṁdele kēḷida          fragte ‚Hallo, wie heisst du?‘</p>			

 <p>hasanāda heṇṇa mēle <i>auf die schönen Frauen</i></p>	<p>Haltung: Stehend, zwei Schritte nach vorne gehend  Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i>, rechte Hand geht dem Gesichtsrand entlang, danach linke Hand in <i>dhola</i>  Mimik: Lieblich</p>
 <p>kusumava <i>Blumen</i></p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Beide Hände in <i>kapota</i>, dann beide Hände in <i>alapadma</i> wechseln  Mimik: Entzückt</p>
 <p>taṁdikki <i>er warf</i></p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Rechte Hand in <i>padmakośa</i>, rechter Ellbogen stützt auf linke Hand, danach rechte Hand in <i>alapadma</i> beim Kopf, linke Hand eingestützt  Mimik: Liebevoll, beglückt</p>



śaśimukhiyarigella  
*alle diese Mondgesichtigen*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Rechte Hand in *ardhacandra*, Arm seitlich nach oben gestreckt, linke Hand in *sūcī*, Zeigefinger zeigt zur rechten Hand, danach linke Hand in *alapadma* geht um das Gesicht herum

Mimik: Erzählend, neutral lächelnd



basiru māḍidanīta  
*machte schwanger*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände in *alapadma*, Hände vor Bauch zusammenführen und in *karkaṭa* wechseln

Mimik: Entsetzt

### ***Caraṇa 3***

hōgire raṁgayyana |  
mēle nīvu |<sup>485</sup>  
dūrēnu<sup>486</sup> koṁḍu<sup>487</sup> baṁdire<sup>488</sup> ||  
yōgīśa puraṁdara  
viṭṭhalarāyana<sup>489</sup> |  
tūgi<sup>490</sup> pāḍire<sup>491</sup> bēga  
nāgavēṇiyarella ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Geht, geht zu meinem Raṅga!  
Auf mit euch Frauen!  
Welch Beschuldigungen bringt ihr her?!  
Seht den Herrn des Yoga<sup>492</sup>,  
meinen König Purandara-Viṭhala,  
schauzelt und besingt ihn rasch,  
ihr Kobrazöpfe-Weiber!*

#### Textvarianten:

Von dieser Strophe existieren kaum abweichende Varianten. SSK führt in dieser Strophe wieder eine fehlerhafte Textstelle auf, welcher auch Delhi V. Krishnamoorthy folgt. Der Ausdruck *kūgi* ist in diesem Kontext nicht übersetzbar. Delhi V. Krishnamoorthy verändert die dritte Zeile am Ende lexikalisch, die sinngemässe Bedeutung bleibt jedoch dieselbe. AVN liest die ersten zwei Zeilen wieder zusammen, was wahrscheinlich mit dem Unterbruch in der Alliteration zusammenhängt. Kasturi Shankar singt kein 3. *caraṇa*.

#### Metrik:

Die dritte Strophe weicht von dem vorgegebenen metrischen Muster am meisten ab. Obwohl die zweite Zeile im *vartma*-, die dritte Zeile im *nārāca*- und die letzten zwei Zeilen im *udyatā*-Silbenmetrum stehen<sup>493</sup>, entsprechen hier drei Zeilen nicht der Silbenmetrik des Stückes. Weder die Moren-Anzahl des ersten Dreizeilers noch die des darauffolgenden Vierzeilers stimmt mit der Vorgabe des Refrains überein. Aufgrund dieses Befunds wird die Frage aufgeworfen, ob es sich hier um einen späteren Einschub bzw. um eine später dazu komponierte Strophe handelt, bei welcher der Komponist der metrischen Struktur nicht gefolgt ist,

---

<sup>485</sup> AVN liest bis hierhin auf einer Zeile.

<sup>486</sup> Delhi V. Krishnamoorthy: dūrēne

<sup>487</sup> Delhi V. Krishnamoorthy: koṁdu

<sup>488</sup> Delhi V. Krishnamoorthy: muṁdire

<sup>489</sup> AVN & SSK: ~viṭṭhalarāyana; M. L. Vasanthakumari & Sudha Raghunathan: śrīpurandaraviṭṭhalaṇa

<sup>490</sup> SSK & Delhi V. Krishnamoorthy: kūgi [!]

<sup>491</sup> AVN: pāḍire

<sup>492</sup> Die Bezeichnung von Kṛṣṇa als Herr des Yogas ist eine weitere Anlehnung an die *rāsa-līlā*-Szene im *Bhāgavatapurāṇa*, in Laufe welcher er ebenfalls als Yogeśvara bezeichnet wird (BhāgP 10.33.3). Hier gilt die Bezeichnung seiner Fähigkeit, die Wirklichkeit mit der Illusion zu vermischen aufgrund seiner seherischen Kräfte.

<sup>493</sup> Unter Berücksichtigung der verlängerten Endsilbe

weil er sie im Stück nicht erkannt hat. Möglich ist auch, dass die Regelmässigkeit des Textes absichtlich unterbrochen wurde, um den Sprecherwechsel (Yaśodā statt die Hirtenfrauen) stilistisch zu unterstützen.<sup>494</sup>

Auch die musikalische Metrik zeigt kein anderes Bild. Der Text-Flow ist unruhig und weist kein einheitliches Muster wie in den vorhergehenden Strophen auf.

1	2	3	4	5	6	7	8
hō	gīre	raṁ	gayya	na mē	le	nī	vu
dū	rēnu	koṁḍu	baṁdi	re			
yō	gīśa	puram	dara	vi	ṭṭhala	rā	yana
tū	gi pā	ḍire	bēga	nā	gavē	ṇiya	rella

#### Klangfiguren:

Die Alliteration wird in dieser Strophe an einer Stelle unterbrochen. Der Unterbruch im zweiten Takt ist ein weiteres Indiz für einen Stilbruch dieser Strophe im Gegensatz zu den anderen Teilen des Lieds. Die reguläre Alliteration in diesem *carāṇa* lautet auf *gi* bzw. auf *ōgi*. Dies ist der einzige Teil des Lieds, in welcher der Konsonanten-Stil süß (*upanāgarikā*) ist.

#### Sinnschmuckmittel:

*yōgīśa* Die huldvolle Bezeichnung von Kṛṣṇa als «Herr des Yoga», um ihn vor den Anschuldigungen der Hirtenfrauen zu verteidigen, birgt eine gewisse Ironie: «If she believed that Krishna was God, why should she defend him?»<sup>495</sup> Ein solches vorgebliches oder gar ironisches Lob ist eine *vyājastuti*.




*nāgavēṇiyarella* Yaśodās Beschimpfung der *gopī* als «Kobrazöpfe-Tragende» ist ein interessanter Ausdruck, da er sowohl eine *upamā*, als auch ein *rūpaka* und einen *śleṣa* birgt.









#### Choreographie:

*Stimmung:* Das Grundgefühl (*sthāyībhāva*) in diesem *pallavi* ist *krodha* (Zorn). Die ergänzenden Gefühlsäusserungen (*bhāva*) beinhalten *nirveda* (Verdross), *āvega* (Aufregung) und *amarṣa* (Unmut).

<sup>494</sup> Ausführlicher zu dieser Diskussion s. u. im allgemeinen Textkommentar.

<sup>495</sup> NARAYAN (2010:34)

 <p>hōgire raṅgayyana geht zu meinem Raṅga!</p>	<p>Haltung: Stehend, Füße im offenen Schritt Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i>, Arm diagonal gestreckt, linke Hand eingestützt Mimik: Aufgebracht, wütend</p>
 <p>mēle nīvu steht auf!</p>	<p>Haltung: Stehend, Füße im offenen Schritt Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel in rechte Ecke gestreckt, von unten nach oben eine Linie fahren Mimik: Abweisend, verachtend</p>
 <p>dūrēnu koṁḍu baṁḍire Mit <i>welch Beschuldigungen</i> seid ihr gekommen?!</p>	<p>Haltung: Stehend, Füße im offenen Schritt Gestik: Rechte Hand in <i>kartarīmukha</i> von Bauch-Ebene in Richtung rechte Ecke führen in kippenden Bewegungen, linke Hand von Mund wegführen in <i>candrakalā</i> Mimik: Verachtend, wütend</p>

	<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Bein angehoben Gestik: Beide Hände in <i>hamsāsya</i>, Arme seitlich nach unten ausgestreckt, Handflächen gegen oben Mimik: Meditativ, Augen geschlossen</p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Viṭhala-Pose Mimik: Jungenhaft</p>
<p>yōgīśa den Herrn des Yoga</p>		<p>puraṁdaraviṭṭhala- rāyana den König Purandara Viṭhala</p>	
			
<p>tūgi pāḍire bēga <i>Schaukelt und besingt nun geschwind</i></p>			
<p>Haltung: Stehend, Füße im offenen Schritt, Oberkörper nach vorne wiegen und zurück Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i>, Arme abwechselungsweise biegen und strecken Mimik: Liebevoll, mütterlich</p>			
		<p>Haltung: Stehend, Füße gekreuzt Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i>, eine Hand vor die andere setzen, wie beim Flechten eines Zopfes Mimik: Ernst, vorwurfsvoll</p>	
<p>nāgavēṇiyarella ihr Kobrazöpfe-Tragenden</p>			

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

Das Lied *mella mellane baṁdane* konnte nur in drei Textausgaben gefunden werden. Die grossen Liedsammlungen von BKS sowie SKR führen dieses Stück nicht auf. Dieser Befund wirft Fragen bezüglich der wahren Urheberschaft der Komposition auf. Gleichzeitig ist *mella mellane baṁdane* in Südindien als authentischer Purandaradāsa-*pada* weitem bekannt, was unter anderem viele Internetbeiträge auf entsprechenden Foren oder der Eintrag von KUPPUSWAMY und HARIHARAN (1981) in ihrem Lieder-Index zeigen.<sup>496</sup> Die Gründe, warum dieses Stück von BKS und SKR nicht berücksichtigt wurde, können nicht geklärt werden.

Das vorliegende Lied besteht aus einem *pallavi*, einem *anupallavi* und drei *caraṇa*. M. L. Vasanthakumari und ihre Schülerin Sudha Raghunathan singen nur das *pallavi* und das dritte *caraṇa*, was in zweierlei Hinsicht auffällt:

1. Das dritte *caraṇa* ist inhaltlich eine Reaktion auf die ersten zwei Strophen und ist an diese gebunden.
2. M. L. Vasanthakumari ist eine der karnatischen Sängerinnen, die in einer *dāsara-pada*-Tradition stehen, daher wäre gerade von ihr eine vollständige Wiedergabe eines Purandaradāsa-Stücks zu erwarten.

Die Unterlassung von *caraṇa* 1 und 2 hängt vermutlich mit den expliziten Äusserungen der Hirtenfrauen zusammen. Ob das Weglassen dieser Strophen eine Entscheidung im Interesse der Veröffentlichung auf einem Tonträger war, oder ob M. L. Vasanthakumari diese Strophen in ihrer Tradition aus Gründen der Sittlichkeit gar nicht gelernt hat, kann leider nicht festgestellt werden.

Kasturi Shankar singt *pallavi* und *anupallavi* identisch mit unserer Vorlage. Sie singt aber nur 2 anstatt 3 *caraṇa*, welche auch einen anderen Text haben:

kaṇṇavanāgi tōruva namma pālbeṇṇemosaru kadiva namm kaṇṇāre kaṇḍevo maga nimma muddu cinnake buddhi pēḷammā   1	<i>Als lieber kleiner Junge zeigt sich er uns, dann stiehlt er unsere Milch, Butter und Sauermilch, mit eigenen Augen haben wir dein Kind gesehen, dem süssen Kleinen bring Verstand bei, Mutter.</i>
--	---

gommege namma gōḷidavanammā kēḷva brahma dēvara paḍedava- nammā nammellaru poreva purandara- viṭṭhalage nammage buddhi pēḷammā   2	<i>Mutter, er ist ein Plagegeist zu unseren gopī Hör doch Mutter, der der Brahma bekommen hat, Er beschützt uns alle, unserem Purandara-Viṭṭhala bringe Verstand bei, Mutter.</i>
---	---

<sup>496</sup> S. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1981:376).



In diesem Stück ist ein metrisches Muster erkennbar, welches sich strukturell durch das gesamte Lied zieht. Das Silbenmetrum wird trotz dieses Musters nicht an allen Stellen bis zur letzten Konsequenz eingehalten.<sup>497</sup> Dies hat sich bei Purandaras Stücken als typisch erwiesen und zeigt, dass sie eher musikalische als dichterische Kompositionen sind. Bezüglich der klassischen Metrik ist das Lied sehr regelmässig. Nicht nur die Silbenmetren stimmen in den ersten 3/4 des Stücks perfekt überein, auch die Moren-Anzahl der entsprechenden Zeilen weisen für Purandaras Verhältnisse eine fast ungewöhnliche Kongruenz auf. Bei den musikalischen Interpreten fallen praktisch keine Textveränderungen auf, die die Metrik beeinflussen. Auch dies weist darauf hin, dass die Metrik des Lieds ausgewogen und damit auch angenehm zu singen ist.

Im *pallavi* und *anupallavi* befindet sich zusätzlich zur üblichen Alliteration ein Anfangskehrreim (*mella mellane*). Die Alliteration erfährt in allen Teilen des Liedes immer in der zweiten Zeile einen Unterbruch, was ein beabsichtigtes Stilmittel sein kann. In der letzten Strophe jedoch wird die Alliteration zusätzlich noch in der vierten Zeile unterbrochen. Dieser Umstand, die unregelmässige Metrik und der Sprecherwechsel<sup>498</sup> werfen die Frage auf, ob es sich bei der dritten Strophe tatsächlich um eine Originalstrophe des Liedes oder doch eher um einen späteren Zusatz handelt. Da diese Strophe aber den *aṅkitanāma* des Komponisten enthält, bzw. die zweite Strophe diesen nicht enthält, ist es auch denkbar, dass nur einzelne Teile der dritten Strophe verändert wurden, das *caraṇa* an sich aber zusammen mit den anderen Liedteilen komponiert wurde.<sup>499</sup>

Das Stück unterliegt im Allgemeinen dem *krodha-sthāyībhāva*, welcher in Teilen der Beschreibung von Kṛṣṇas Übeltaten mit den ergänzenden Gefühlsäusserungen (*bhāva*) *nirveda* (Verdross), *āvega* (Aufregung) und *amarṣa* (Unmut) kombiniert wird. Der *rasa*, der dabei erzeugt wird, ist einerseits *adbhuta* (Verwunderung), *hāsyā* (Lachen) und sowohl *bhakti*- als auch *vātsalya-śṛṅgāra* (Hingabe bzw. Mutterliebe). Bezüglich der Sinnschmuckmittel ist das ganze Stück als ein *alamkāra* zu verstehen. Es drückt in seiner Gesamtheit einen Tadel an Gott Kṛṣṇa aus, was in sich selbst ein Widerspruch darstellt und ein sehr beliebtes Schmuckmittel in der Kṛṣṇa-Lyrik darstellt.

Im inhaltlichen Aufbau ist auffallend, dass dieses Stück nicht einen Monolog darstellt, wie die meisten *pada* in diesem Themenbereich, sondern einen eigentlichen Dialog zwischen den verärgerten Hirtenfrauen und der Mutter Kṛṣṇas, Yaśodā. Das wird ersichtlich in den Aussagen der Strophen, von welchen die ersten zwei den Hirtenfrauen (*gopī*) und die letzte Yaśodā zugeschrieben werden kann. Inhaltlich ist dieses Stück zu den humoristischen Kompositionen Purandaras zu zählen. Das Lied beschreibt die Szene, in welcher die Hirtenmädchen sich bei Yaśodā beschwerten, über die Unannehmlichkeiten, die ihr Sohn ihnen bereitet. Das Klagen der Hirtenfrauen bei Yaśodā wird im *Bhāgavatapurāṇa* beschrieben:

<sup>497</sup> S. *caraṇa* 2 und 3.

<sup>498</sup> In der dritten Strophe wechselt abrupt die Sprecherin, d.h. es spricht nicht mehr eine verärgerte Hirtenfrau, sondern die Mutter Kṛṣṇas.

<sup>499</sup> Eine weitere Möglichkeit besteht darin, dass das vorliegende dritte *caraṇa* ein bereits existentes 3. *caraṇa* ersetzte. Eine solche Tat könnte aufgrund von unsittlichen Aussagen im Text der Strophe geschehen sein, was aufgrund entsprechender explizite Aussagen in der 2. Strophe eine reale Möglichkeit wäre.

kṛṣṇasya gopyo ruciraṁ vīkṣya kaumāra-cāpalam |  
śṛṇvatyāḥ kila tan-mātur iti hocyā samāgatāḥ ||<sup>500</sup>

«Die Hirtenfrauen beobachteten den übermütigen jugendlichen Leichtsinn Kṛṣṇas und gingen damit zu seiner Mutter, um es ihr zu berichten, die zuhörte.»

Die Beschwerden werden in diesem Lied explizit benannt:

- Er ist unverschämt, denn er küsst sie ungebeten auf die Wange.
- Er ist frech, denn er versperrt ihnen den Weg und erpresst sie.
- Er ist ungezogen, denn er versucht sie auszuziehen.
- Er täuscht sie, denn er verhält sich wie ein liebender Mann, obwohl er nur seine Sinneslust stillen will.

Ihre Forderung an Yaśodā formulieren sie daher auch klar: «Bring diesem Verrückten Verstand bei!» (*anupallavi*). Die Aussagen in der zweiten Strophe sind eine Anlehnung an die Schilderungen im *Bhāgavatapurāṇa*<sup>501</sup>, als Kṛṣṇa mit dem Verlangen der Hirtenfrauen spielt und sie täuscht, indem er sich vervielfacht, um jeder von ihnen das Gefühl zu geben, sie tanze mit dem echten Kṛṣṇa. Diese Sequenz ist als *rāsa-līlā* bekannt.

Die Reaktion der Mutter im letzten Teil soll Kṛṣṇa wieder rehabilitieren. Yaśodā lehnt alle Anschuldigungen ab und zeigt sich erbost über die Klägerinnen, die sie auch dementsprechend beschimpft («Kobrazöpfe-Tragende»). Als Wiedergutmachung fordert sie ihre Dienste («schaukelt und besingt ihn») und schliesst mit Kṛṣṇas Lobpreisung als Herrn des Yoga (*yōgīśa*) das Stück auf gewohnt gottesfürchtige Weise ab. Yaśodās Unwille, die Anschuldigungen der Hirtenfrauen ernst zu nehmen, wird auch im *Bhāgavatapurāṇa* geschildert:

evaṁ dhārṣṭyāny uśati kurute mehanādīni vāstau steyopāyair iracita-kṛtiḥ supratīko  
yathā"ste |  
itthaṁ strībhiḥ sa-bhaya-nayana-śrī-mukhālokinībhir vyākhyātārthā prahasita-mukhī  
na hy upālabdham aicchat ||<sup>502</sup>

«'Diese Frechheiten und weitere ähnliche Dinge tut er wie listigen Diebstahl, und er sitzt hier wie ein braver Knabe.' So wurden diese Begebenheiten von den Frauen erzählt, während sie ängstlich Kṛṣṇa anschauten. Doch die lachende Yaśodā wollte ihn nicht tadeln.»

---

<sup>500</sup> BhāgP 10.8.28

<sup>501</sup> BhāgP 10.29 – 10.33

<sup>502</sup> BhāgP 10.8.31

#### 4.1.4.3. *Vṛndāvanado!*

##### **Material**

###### Hauptvorlage:

BKS Band 4, S. 100, *śabdhārtha* S. 169

###### Schriftliche Textgrundlagen:

SKR Band 4, S. 67

AVN S. 363 – 364

PGR S. 519 – 520

###### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (1991)

###### Musikalische Textgrundlagen:

- Dr. Vidyabhushan (1962)
- Bellur Sisters (2005)
- Seetha Narayanan (2011)

###### Choreographie: Vijaya Rao

Das Stück *Vṛndāvanado!* erzählt, wie ein Hirtenmädchen den tanzenden Kṛṣṇa im Garten von Vrindavan entdeckt und ihre Freundin auffordert, mit ihr dorthin zu gehen, um ihm zuzuschauen. Um ihre Freundin zu überreden, lobpreist sie Kṛṣṇa und verleiht ihrem Begehren nach ihm Ausdruck. Das Stück ist als *padam* choreographiert.

Rāga: Rāgamālika (tilaṅg – bēhāg – ābhēri)

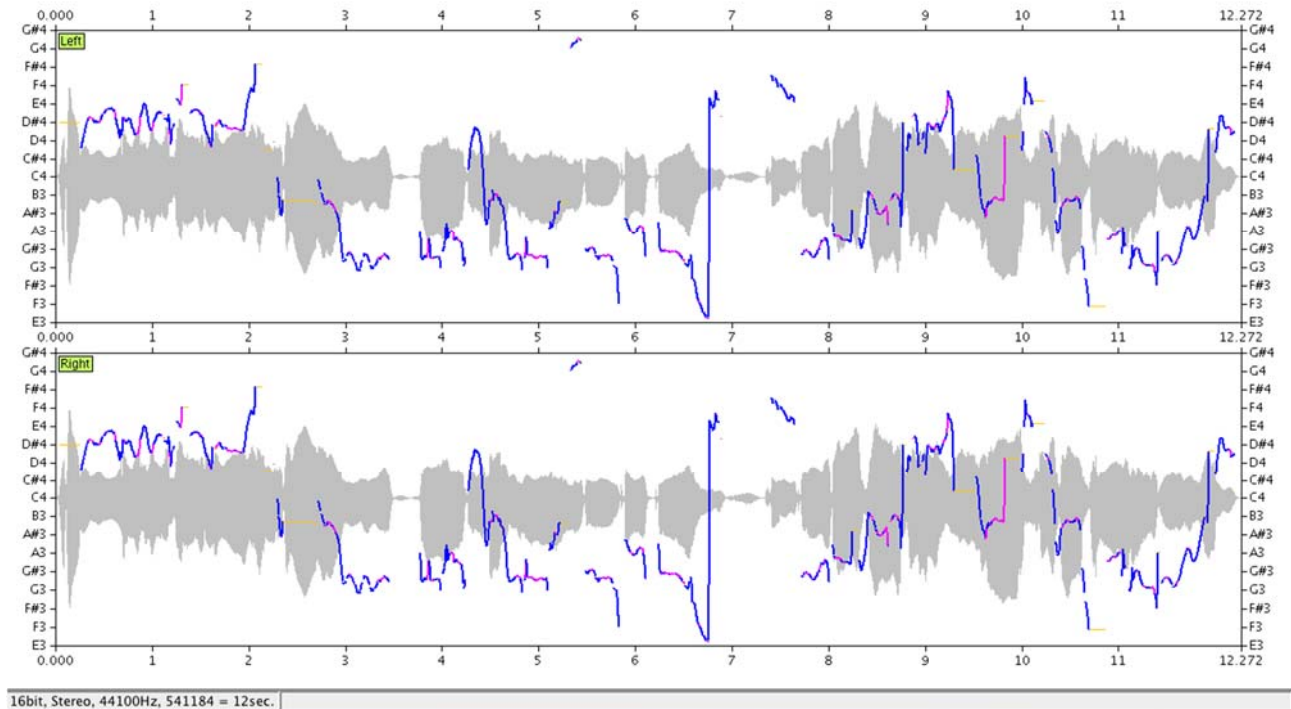


Abb. 118: Darstellung der ersten 12 Sekunden des Lieds vṛmdāvanadoḷ im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt im Pitch-Analyzer. An den grauen Flächen ist sichtbar, wie sich das *pallavi* in drei Phrasen aufteilt (Sek. 0-3,5, Sek. 4-7, Sek. 7,5-12). In der ersten Phrase bewegt sich die Melodie in der oberen Tonlage, in der mittleren Phrase fällt die Melodie in die mittlere bis untere Tonlage und steigt im Laufe der dritten wieder auf. Da *rāga tilaṅg* ein *auḍava-rāga* ist und nur aus fünf Noten besteht, sind die Intervalle in der Melodie stellenweise ziemlich gross, was besonders gut in Sekunde 2-3, Sekunde 4,5-5, Sekunde 7 und Sekunde 10-11 sichtbar wird, wo der Tonhöhenverlauf grosse Sprünge aufweist.<sup>503</sup> Am Anfang der Melodie (Sek. 1-2) sieht man die Verzierungen (*gamaka*), wie sie im *rāga tilaṅg* typisch sind.

Tāla: Ādi

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		O	O
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>503</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

## Pallavi

vṛṇḍāvanadoḷāḍuvanāre<sup>504</sup> - gōpa<sup>505</sup> - |  
caṇḍiravadane<sup>506</sup> nōḍuva bāre<sup>507</sup> ||pa||

### Übersetzung:

Wer ist der in Vṛṇḍāvan<sup>508</sup> Tanzende?

Es ist der Hirte!

Du Mondgleiche - komm, schau ihn an!

### Textvarianten:

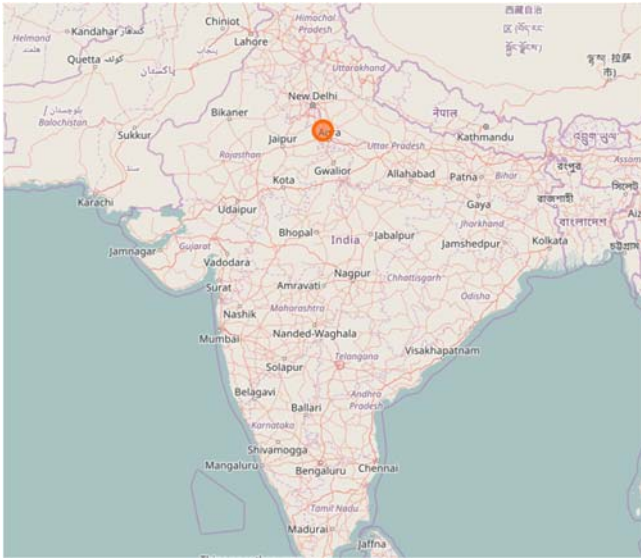


Abb. 119: heutige Lage von Vrindavan (Bild: OpenStreetMap, CC-BY-SA)

Für diesen *pallavi* gibt es verschiedene populäre Varianten. SKR liest im ersten Kompositum eine längere Präposition (-oḷaga statt -oḷ). Die kürzere Präposition entspricht altem Kannada, während die längere der mittelalterlichen Sprache entspricht. Alle Gesangsinterpreten benutzen die moderne Präposition -oḷu. Weitere ähnliche Modernisierungen im Text gibt es beim Anfangskonsonanten des ersten Kompositums (*brṇḍāvana* statt *vṛṇḍāvana*) oder beim Fragepronomen (*yāre* statt *āre*). Die zweite dieser Varianten bezieht sich auf *candira*, welches bei Vijaya Rao als *candra* wiedergegeben wird, was einer Sanskrit-näheren Variante entspricht.

BKS liest *gōpa* statt *gōpi*, was die Aussage der ersten Zeile etwas ändert. Während *gōpa* bei BKS die Antwort auf die rhetorische Frage zu Beginn des *pallavis* ist, wird bei den übrigen das Hirtenmädchen angesprochen, welches in der zweiten Zeile mit *caṇḍiravadane* beschrieben wird. Seetha Narayanan fügt dem ersten Ausdruck noch die zwei Variationen *pāḍuvan-yāre* («wer ist der singende Jüngling») und *naliyuvan-yāre* («wer ist der schöne

<sup>504</sup> PGR, AVN & Vijaya Rao: ~āḍuvanyāre; SKR: ~doḷagāḍuvanyāre; Vidyabhushan: ~doḷu āḍuvanyāre; Bellur Sisters & Seetha Narayanan: brṇḍāvanadoḷu āḍuvanyāre

<sup>505</sup> SKR, PGR, AVN, Vijaya Rao & Vidyabhushan: gōpi

<sup>506</sup> Vijaya Rao: candravadanē

<sup>507</sup> Vidyabhushan: bā

<sup>508</sup> Der mythologisch bedeutungsvolle Garten oder Wald von Vṛṇḍāvan liegt im heutigen Bundesstaat Uttar Pradesh. Im BhāgP - DIKSHITAR (2003[3]:306) nennt noch weitere Stellen - wird berichtet, wie sich Kṛṣṇa in diesem aufgehalten hat:

vṛṇḍāvanam sakhi bhuvo vitanoti kīrtim yad devakī-suta-padāmbuja-labdha-lakṣmi |  
govinda-veṇuṃ-anumatta-mayūra-nṛtyam prekṣādrisānv-aparatānya-samasta-sattvam || (BhāgP 10.21.10)

«Oh Freund, diese Erde, welche das Glück hatte von den Lotus-gleichen Füßen des Sohnes der Devakī berührt worden zu sein, verbreitet den Ruhm von Vṛṇḍāvan. Die Pfauen tanzen wie betrunken vor Entzückung über Govindas Flötenmusik einen Tanz, dessen Wesen von wechselnder Kreativität ist, ein Schauspiel, das sich westlich vom Govardhana-Bergrücken befindet.»

Die Geschichten über Vṛṇḍāvan und das Spiel von Kṛṣṇa mit den Hirtenmädchen waren auch äusserst beliebte Vorlagen für die spätere Miniatur-Malerei. Man darf annehmen, dass sich Purandara eine exakt solche Szene vor dem geistigen oder wirklichen Auge offenbarte, als ihm die Idee für diese Komposition kam.

Jüngling») bei.

#### Metrik:

Seetha Narayanan ergänzt eine mittlere Zeile<sup>509</sup>, diese ist metrisch aber ähnlich zu den übrigen Zeilen und fügt sich bezüglich der Silben und Moren gut in den *pallavi* ein. Alle Interpreten unterteilen das erste Kompositum in zwei Teile, wodurch eine zusätzliche Silbe und More entsteht in der metrisch bereits überlangen ersten Zeile. Vidyabhushans Variante des letzten Wortes macht die bereits kürzere zweite Zeile um eine weitere Silbe und More kürzer, was die beiden Zeilen des *pallavis* metrisch noch weiter auseinanderbringt. Metrisch ist die Textversion von Vijaya Rao am regelmässigsten, da ihre Textabweichungen dazu führen, dass die Silben- und Morenanzahl der ersten und dritten Zeile egalisiert werden (10-15).<sup>510</sup> Die Unregelmässigkeiten der genannten Textvarianten spiegeln sich auch im Text-Flow der BKS-Variante wieder. Nur der jeweils zweite Teil beider Takte (graue Fläche) zeigt einen regelmässigen musikalischen Rhythmus.

1	2	3	4	5	6	7	8
vṛmdā	va	na	doḷ	ā	ḍuvan	ā	re gō
pa	caṁ	dira	vada	ne nō	ḍuva	bā	re

#### Klangfiguren:

Die stärkste Alliteration findet im sechsten bis achten Schlag jedes Taktes statt und lautet auf *ḍuva* und *āre*. Diese Alliteration ist nur in der musikalischen Metrik richtig sichtbar. Eine etwas schwächere Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *ṛmd*. Seetha Narayanans zusätzliche mittlere Zeile behält diese Alliteration nicht bei. Eine weitere Alliteration findet mit dem Konsonanten *va* statt, der im Laufe der zwei Zeilen des Refrains immer wieder wiederholt wird. Diese Alliteration kann bei der Variante von *bṛmdāvana~* statt *vṛm-dāvana~* nicht stattfinden. Der Konsonanten-Stil ist süss (*upanāgarikā*) und stimmt mit dem lieblichen Charakter des Inhalts überein.

#### Sinnschmuckmittel:







*caṁdira-vadane* Purandara verwendet eine *upamā* bzw. ein *rūpaka* zur Beschreibung der Hirtenfrauen als «mondgesichtig».




#### Choreographie:

*Stimmung:* Das vorherrschende Grundgefühl in diesem Refrain ist *ratī*, die Lust, und *vismaya*, das Staunen. Weitere wechselnde Gefühlsäusserungen (*bhāva*), die in diesem *pallavi* zum Zug kommen, sind *harṣa* (Entzücken), welches sich mit der verliebten Bewunderung der Hirtenmädchen verbindet, und *āvega* (Aufregung), was das Bestaunen von Kṛṣṇa ergänzt.

<sup>509</sup> S. o.

<sup>510</sup> Dies gilt nur unter der Annahme, dass Vijaya Rao *gōpi* wie SKR abgesetzt auf einer separaten zweiten Zeile liest.

	<p><u>Version 1</u>  Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Eine Hand in <i>alapadma</i>, Arm diagonal nach oben gestreckt, andere Hand in <i>sūcī</i>, Finger zeigt auf <i>alapadma</i>  Mimik: Erfreut, aufgeregt, erzählend</p>		<p><u>Version 2</u>  Wie Version 1, spiegelverkehrt</p>
	<p><u>Version 3</u>  Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Hände in <i>alapadma</i>, Handgelenke gekreuzt über dem Kopf  Mimik: Erfreut, aufgeregt, erzählend</p>		<p>Haltung: Halb-Hocke, linker Fuss angehoben  Gestik: Rechte Hand in <i>dhola</i>, linke Hand in <i>sūcī</i> vor der Brust  Mimik: Jungenhaft, lächelnd</p>
	<p>Haltung: Halb-Hocke, linker Fuss angehoben  Gestik: Linke Hand in <i>sūcī</i> vor der Brust, rechte Hand in <i>alapadma</i> vor der Brust  Mimik: Erstaunt, fragend, neugierig</p>		<p>Kṛṣṇa-Pose</p>
<p>āre wer ist er</p>		<p>gōpa es ist der Kuhhirte</p>	

 <p>carṇdiravadane mondgesichtige</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Linke Hand in <i>ardhacandra</i>, rechte Hand zuerst eingestützt, dann in <i>alapadma</i> dem Gesichtsrand entlangfahren  Mimik: Erzählend, lobend</p>
 <p>nōḍuva zu schauen</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände zuerst in <i>padmakōśa</i> vor den Augen, dann in <i>candrakalā</i> wechseln und von den Augen wegführen  Mimik: Staunend, bewundernd</p>
 <p>bāre komm</p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt in Richtung vordere linke Ecke und im Schritt stehen bleiben  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Hände vor dem Bauch, dann wegführen in Richtung der linken vorderen Ecke bis die Arme gestreckt sind  Mimik: Bewundernd, anhimmelnd</p>



## Caraṇa 1

aruṇapallava pādayugaḷane<sup>511</sup> divya- |  
marakata maṁjuḷābharaṇane ||  
sirivara<sup>512</sup> yadukula sōmane<sup>513</sup> imtha<sup>514</sup>- |  
paripūrṇa kāma<sup>515</sup> nissīmane ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Rosig wie ein Spross sind seine beiden Füße,  
himmlische  
Smaragde trägt er als lieblichen Schmuck.<sup>516</sup>  
Der Mond des mächtig-prächtigen<sup>517</sup> Yadu-Klans<sup>518</sup>,  
derart  
vollkommen ist er grenzenlos sinnlich.*

### Textvarianten:

Vijaya Rao liest die ersten zwei Zeilen dieses *caraṇa* als *anupallavi* und betrachtet erst die Zeilen 3 und 4 als *caraṇa* 1. Des Weiteren liest Vijaya Rao noch an zwei Stellen verändert. Die Variante *śrī-vara* statt *siri-vara*, ist auf eine Re-Sanskritisierung zurückzuführen. Da Vijaya Rao *imtha* gar nicht aufführt, enthält die Linie in dieser Variante weniger Silben.

### Metrik:

Vijaya Raos Version mit *siri-vara* verkürzt die vierte Zeile um eine Silbe und passt sie an die

---

<sup>511</sup> AVN & PGR: aruṇapallavapādayugaḷane

<sup>512</sup> Vijaya Rao: śrīvara

<sup>513</sup> AVN & PGR: yadukulasōmane

<sup>514</sup> Vijaya Rao führt dieses Wort nicht auf.

<sup>515</sup> AVN & PGR: paripūrṇakāma

<sup>516</sup> Der Smaragd ist neben Perlen, Diamanten, Saphiren und Rubinen, einer der Mahāratna. Er galt als magischer Stein, welcher unheilbare Krankheiten oder Vergiftungen vernichten konnte, s. McHUGH (2013:62). Es besteht scheinbar eine spezielle Verbindung zwischen diesem Halbedelstein und Kṛṣṇa, s.

<http://www.gemsociety.org/article/history-legend-emerald-gems-yore/> – Zuletzt geprüft am 5.3.2015.:

«Hindu legends from India indicate that if one made offerings of emeralds to the god Krishna they would be rewarded with Knowledge of the Soul and the Eternal, for 'Givers are high in Heaven'.»

<sup>517</sup> Die dritte Zeile (ohne *imtha*) ist auf zwei Arten zu übersetzen, da *siri-vara* auch ein Epithet für Viṣṇu sein kann. Die Übersetzung hiesse dann «Viṣṇu, der Mond des Yadu-Klans». Da Kṛṣṇa, Viṣṇu oder andere seiner Formen namentlich aber im ganzen Stück nie erwähnt werden (bis auf den *arṇikānāma* von Purandara am Schluss), wurde diese Übersetzungsvariante nicht gewählt.

<sup>518</sup> Der *yādava-kula* bezeichnet alle Nachkommen Yadus, wovon Kṛṣṇa der berühmteste ist. Yadu war der Begründer des Yadu-Klans bzw. der Yādava. Die Genealogie beginnt bei Viṣṇu und geht weiter mit Brahmā → Atri → Candra → Budha → Purūravas → Āyus → Nahuṣa → Yayāti → Yadu. Kṛṣṇas Vater war Vasudeva, ein Sohn von Śūra und Mārīṣā, s. PURANIC ENCYCLOPAEDIA (2002:889 & 914f.).

Die Yādavas sind in der indischen Mythologie ein altes Königsgeschlecht. Im Zusammenhang mit dem Kṛṣṇa-Kult in Maharashtra und Karnataka ist jedoch DHERES (2011:237) Feststellung interessant, der über die Yādavas als nomadische Clans schreibt:

«The original worshipers of Viṭṭhal – the Gollas and Kurubas of Andhra and Karnataka and the Gavḷīs and Dhangars of Maharashtra, especially southern Maharashtra – are still called 'Yādavas' in Andhra and Karnataka.»

DHERE (2011:238) stellt die These auf, dass die Yādava-Dynastien in Süd- und Zentral-Indien aus pastoralen Clans entstanden sind, die im Laufe der Zeit Königreiche etabliert hätten und in der Folge ihren traditionellen Volksgott Viṭhala mit der prestige-trächtigen Verehrung von Viṣṇu-Kṛṣṇa vereint hätten.

letzte Zeile an. Die Variante ohne *im̐tha* kann diskutiert werden. Inhaltlich macht diese Version keinen Unterschied. Metrisch bricht sie in der dritten Zeile aber mit der metrischen Struktur des gesamten Stücks. Der Flow der BKS-Version ist im Gegensatz zum *pallavi* absolut regelmässig.

1	2	3	4	5	6	7	8
aru	ṇapal	lava	pāda	yu	gaḷa	ne	divya
mara	kata	maṇju	lā	bha	raṇa	ne	
siri	vara	yadu	kula	sō	ma	ne	im̐tha
pari	pūrṇa	kā	ma	ni	ssīma	ne	

#### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *r*. Ein leichter Endreim lautet auf *-ane*. Der Konsonanten-Stil ist süß (*upanāgarikā*).

#### Sinnschmuckmittel:

*aruṇa-pallava pāda-yugaḷane*




Diese *upamā* vergleicht Kṛṣṇas Füße mit der Zartheit und der daraus resultierenden zarten Farbe einer Knospe. Das Bild der rosaroten Fusssohle ist in der indischen Bildsprache ein häufig verwendetes Schmuckmittel zur Beschreibung der Schönheit der Füße. Ähnliche oft verwendete Gleichnisse für diese Art der Beschreibung sind die Farbe und Sinnlichkeit der Morgenröte oder auch die Farbe und Zartheit des blass-rosaroten Lotus. Diesem Schönheitsideal wird nicht zuletzt durch das bis heute praktizierte Bemalen der Füße (z.B. in Bengalen oder in verschiedenen klassischen Tanzstilen) mit Henna oder roter *ālta*-Farbe nachempfunden.






*siri-vara yadu-kula sōmane*

Dieses *rūpaka* ist eine Metapher, die Kṛṣṇas Gewicht geltend machen will. Die Gestirne und im Besonderen der Mond und die Sonne sind übliche poetische Mittel, um durch eine solche Metapher den Einfluss der beschriebenen Figur zu betonen.

#### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) ist *bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Das vorherrschende Grundgefühl (*sthāyibhāva*) in diesem Refrain ist *vismaya*, das Staunen. Die wechselnde Gefühlsäusserung (*bhāva*), die in diesem *caraṇa* zum Zug kommt, ist *harṣa* (Entzücken), welches sich mit der verliebten Bewunderung der Hirtenmädchen verbindet.

	<p><u>Version 1</u></p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände nebeneinander auf Oberschenkel-Höhe, linke Hand in <i>catūrā</i>, rechte Hand in <i>tripatāka</i>, rechte Hand entfernt sich in Zitter-Bewegungen</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>
	<p><u>Version 2</u></p> <p>Haltung: Stehend, beide Füßen zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände nebeneinander auf Oberschenkel-Höhe, beide Hände in <i>catūrā</i>, danach beide Hände in <i>tripatāka</i>, Hände entfernen sich in Zitter-Bewegungen voneinander</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>
 <p>pāda seine Füße</p>	<p><u>Version 1</u></p> <p>Haltung: Halb-Hocke, rechtes Bein gestreckt nach vorne, Oberkörper leicht nach vorne gebeugt</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, Fingerspitzen zeigen auf den Fuss</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>

		<p><u>Version 2</u></p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände nebeneinander auf Oberschenkel-Höhe, beide Hände in <i>tripa-tāka</i>, Handrücken nach oben</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>
<p>pāda seine Füße</p>		
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne oben gestreckt, Fingerspitzen zeigen in den Himmel</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd, erzählend, bewundernd</p>	
<p>yugalane aus himmlischem</p>	<p>divya lieblichen</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>alapadma</i>, Hand dreht sich langsam mit Fingerspitzen nach vorne, andere Hand eingestützt</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>mukula</i> auf Brusthöhe</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd, erzählend, bewundernd</p>	
<p>marakata Smaragden</p>	<p>marṇjuḷābharaṇane Schmuck trägt er</p>	<p><u>Version 1</u></p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Linke Hand bleibt in <i>mukula</i>, rechte Hand in <i>śikha-ra</i>, zeichnet mit dem Daumen von Schulter zu Schulter eine Kette nach</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd, erzählend, erhaben</p>



maṁjuḷābharaṇane  
*Schmuck trägt er*

### Version 2

Haltung: Stehend, Füße zusammen, dann Halb-Hocke, ein Bein seitlich ausgestreckt

Gestik: Zuerst links und rechts abwechselnd *dhola*, währenddessen umklammert die andere Hand in *ardhacandra* den Oberarm, danach gleiche Handbewegung wie in Version 1, linke Hand in *dhola*

Mimik: Neutral lächelnd, erzählend, erhaben



sirivara  
*des mächtigen und  
prächtigen*

### Version 1

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *kapita* vor der Brust

Mimik: Neutral lächelnd, erzählend



sirivara  
*des mächtigen und prächtigen*








### Version 2

Haltung: Hocke

Gestik: Beide Hände in *kapita*, Arme sind abwechselungsweise gestreckt und gebogen, wie wenn man an zwei Seilenden ziehen würde

Mimik: Neutral lächelnd, erzählend

	<p><u>Version 1</u> Haltung: Stehend, einen Schritt in die linke Ecke machen Gestik: Linke Hand in <i>śiṃhamukha</i>, Arm diagonal gestreckt, rechte Hand in <i>sūcī</i>, vor der Brust drehend, wie eine Rute Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>	
<p>yadukula Yadu-Klan</p>		
		<p><u>Version 2</u> Haltung: Hocke Gestik: Linke Hand in <i>patāka</i>, rechte Hand in <i>alapadma</i>, Hände sind übereinander vor dem Bauch Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>
<p>yadukula Yadu-Klan</p>		
	<p><u>Version 1</u> Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Linke Hand in <i>candrakalā</i> mit gestrecktem Arm diagonal gegen die Decke gerichtet, rechte Hand in <i>sūcī</i>, Zeigefinger zeigt zur oberen Hand Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>	
<p>sōmane ir̥ṇtha Mond</p>		<p><u>Version 2</u> Haltung: Stehend, einen Schritt in die linke Ecke machen Gestik: Linke Hand eingestützt, rechte Hand in <i>sūcī</i>, Zeigefinger zeigt zur Ecke Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>
	<p>sōmane ir̥ṇtha Mond</p>	



paripūrṇakāma

*der in solcher vollkommenen Sinneslust*

Haltung: Von Halb-Hocke in Hocke kommen  
Gestik: Beide Hände in *alapadma* zeichnen  
mit gestreckten Armen einen Kreis um den  
Körper  
Mimik: Entzückt, erzählend



nissīmane

*keine Grenzen kennt*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände in *sarpaśīrṣa* etwas höher als Stirnhöhe, Ar-  
me sind leicht gebogen, Handflächen schauen nach vorne  
Mimik: Gütig, lächelnd

## Caraṇa 2

hāra-hīra guṇadhāraṇe<sup>519</sup> – divya |  
sāraśarīra<sup>520</sup> śṛṅgāraṇe<sup>521</sup> ||  
ārigādaru<sup>522</sup> manōdūraṇe<sup>523</sup> tanna<sup>524</sup> - |  
sēridavara māta mīraṇe ||2||

### Literarische Übersetzung:

*Diamantengleich trägt er eine strahlende Diamantenkette<sup>525</sup>,  
himmlische*

*Reichtümer schmücken seinen Körper.*

*Von keinem andächtigen Herzen ist er fern,  
der eigenen*

*Verehrer Worte missachtet er nie.*

### Textvarianten:

Der Grossteil der Textvarianten in dieser Strophe sind unterschiedlich zusammengehängte Komposita, sie haben keine weiteren Auswirkungen auf die Bedeutung des Texts oder die Metrik. Die Variante von SKR und Vijaya Rao, die statt *tanna tamma* lesen, ist schwierig, da mit dieser Form des Reflexivpronomens *tānu* keine sinnvolle Übersetzung dieser Strophe konstruiert werden kann. Die Bellur Sisters singen keine zweite Strophe.

### Metrik:

Diese Strophe ist bei allen sowohl in der Moren-Anzahl als auch im Silbenmetrum die regelmässigste. In der musikalischen Metrik ist sie nicht die regelmässigste Strophe, aber der Text-Flow folgt bis auf zwei Ausnahmen (graue Fläche) dem gleichen Muster.

1	2	3	4	5	6	7	8
hā	rahī	ra	guṇa	dhā	ra	ne	divya
sā	raśa	rī	ra śṛṅ	gā	ra	ne	
ā	rigā	daru	manō	dū	ra	ne	tanna
sē	rida	vara	māta	mī	ra	ne	

### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet wieder auf *āra* oder nur *ra*. Der Konsonant *ra* wird als Alliterations-Silbe in der ganzen Strophe viele Male wiederholt. Am Ende jedes Taktes kann diese Alliteration auf einen Endreim (*-raṇe*) erweitert werden. Der

<sup>519</sup> AVN & PGR: hārahīraguṇadhāraṇe

<sup>520</sup> AVN: sāra śarīra

<sup>521</sup> PGR: sāra śarīraśṛṅgāraṇe

<sup>522</sup> Vijaya Rao: yārigādaru

<sup>523</sup> SKR, AVN, PGR, Vijaya Rao, Vidyabhushan & Seetha Narayanan: manadūraṇe

<sup>524</sup> SKR & Vijaya Rao: tamma

<sup>525</sup> Die erste Zeile lässt sich wieder auf zwei Arten übersetzen. Im Gegensatz zum vergleichbaren Fall in *caraṇa* 1 ist es hier nicht möglich, sich für eine Variante zu entscheiden, da der Ausdruck ein beabsichtigter *śleṣa* von Purandara ist. *Hāra-hīra guṇadhāraṇe* heisst daher sowohl «die Eigenschaften eines bezaubernden Diamanten tragend» als auch «eine Kette bezaubernder Diamanten tragend».



Konsonanten-Stil ist süß (*upanāgarikā*).

Sinnschmuckmittel:

*hāra-hīra guṇa-dhāraṇe* Dies ist ein *śleṣa* zur Beschreibung sowohl von Kṛṣṇas inneren wie auch äusseren Eigenschaften. Der Diamant ist dafür der bevorzugte Edelstein, da er schon im alten Indien als wertvollster und edelster Edelstein galt.<sup>526</sup>

*sērida-vara mātā mīraṇe* Der Hinweis, dass Kṛṣṇa die Worte seiner Anhänger nicht missachtet, ist in zwei Richtungen zu interpretieren. Zum einen drückt Purandara damit seine bedingungslose Hingabe und die daraus resultierende Zuversicht aus, dass Kṛṣṇa in jedem Fall und zu jeder Zeit gerecht und entsprechend den Bitten seiner Verehrer handelt. Zum anderen legitimiert dieser Glaube wiederum Kṛṣṇa als Über-Gott<sup>527</sup>, welcher keinen Bittsteller unerhört lässt.

Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) ist *bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Das vorherrschende Grundgefühl in diesem Refrain ist *vismaya*, das Staunen. Die wechselnde Gefühlsäusserung (*bhāva*), die in diesem *caraṇa* zum Zug kommt, ist *harṣa* (Entzücken), welches sich mit der verliebten Bewunderung der Hirtenmädchen verbindet.



*hāra-hīra*

*eine Kette bezaubernder Diamanten*

Version 1

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend

Gestik: Beide Hände in *kapita*, Hände über den Kopf anheben und an der Brust hinunterziehen

Mimik: Neutral lächelnd

<sup>526</sup> S. MCHUGH (2013:59ff.).

<sup>527</sup> S. u. in *caraṇa* 3.



*hāra-hīra*

*eine Kette bezaubernder Diamanten*

### Version 2

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend

Gestik: Beide Hände in *caturā*, Hände übereinander wiegen, linke Hand bleibt vor dem Bauch, danach rechte Hand in *alapadma* wechseln und eine Kette auf der Brust nachzeichnen, danach wieder in *caturā* wechseln und auf dem Schlüsselbein einen Kreis nachzeichnen

Mimik: Neutral lächelnd



*guṇa*

*die Eigenschaften*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *hamsāsya*, Fingerspitzen auf der Brust

Mimik: Neutral lächelnd











*dhārane*  
*trägt er*

### Version 1

Haltung: Schritt Richtung rechte Ecke machen, im offenen Schritt stehen

Gestik: Beide Hände in *patāka*, Arme parallel gestreckt diagonal nach oben, mit den Armen langsam runter fahren

Mimik: Bewundernd

			<p><u>Version 2</u>  Haltung: Halb-Hocke, ein Bein in vordere linke Ecke gestreckt  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel gestreckt diagonal nach oben, mit den Armen langsam runterfahren  Mimik: Bewundernd</p>
<p>dhārane trägt er</p>			
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Rechte Hand in <i>alapadma</i> dreht sich langsam um vertikale Achse, linke Hand eingestützt  Mimik: Neutral lächelnd</p>		
<p>divya himmlischen</p>			
			
<p>sāraśarīra sein Körper</p>			
<p><u>Version 1</u>  Haltung: Halb-Hocke, abwechselungsweise ein Bein seitlich gestreckt  Gestik: Rechte Hand in <i>ardhacandra</i>, Arm gestreckt über dem Kopf, Hand führt parallel zum Körper entlang nach unten, danach Seitenwechsel, andere Hand in <i>dhola</i>  Mimik: Neutral lächelnd</p>			



sāraśarīra  
sein Körper

### Version 2

Haltung: Stehend, zwei Schritte nach vorne gehend

Gestik: Rechte Hand in *ardhacandra*, Arm gestreckt über dem Kopf, Hand führt parallel zum Körper entlang nach unten, danach Seitenwechsel, andere Hand in *dhola*

Mimik: Neutral lächelnd



śṛṅgārane  
trägt Schmuck aus Reichtümern

### Version 1

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Rechte Hand in *harṁsāśya* fährt in Wellenbewegungen vertikal nach unten, andere Hand eingestützt

Mimik: Neutral lächelnd










śṛṅgārane  
trägt Schmuck aus Reichtümern




### Version 2



Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *harṁsāśya* fahren in Wellenbewegungen vertikal nach unten

Mimik: Neutral lächelnd

			<p><u>Version 1</u>  Haltung: Stehend, im Kreis gehend  Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i>, Arm gestreckt, linke Hand eingestützt  Mimik: Aufmerksam, zählend</p>
<p>ārigādaru von welchem</p>			
		<p><u>Version 2</u>  Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> mit Handflächen nach oben hebend  Mimik: Staunend</p>	
<p>ārigādaru von welchem</p>			
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Linke Hand in <i>hamsāsya</i> bei Brust, rechte Hand in <i>karta-rīmukha</i> nach vorne führend  Mimik: Erzählend</p>		
<p>manōdūrane Herzen ist er fern</p>			<p>tanna seiner eigenen</p>

	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i> zusammenführen bis sie in <i>karkaṭa</i> sind</p> <p>Mimik: Bestätigend, erzählend</p>
<p>sēridavara Verehrer</p>	
	<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Bein angehoben</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāsya</i>, eine Hand vor der Brust, eine Hand über dem Kopf mit Handfläche nach oben</p> <p>Mimik: Meditativ, Augen geschlossen</p>
<p>sēridavara Verehrer</p>	
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>muṣṭi</i> vor dem Mund, danach in <i>candrakalā</i> wechseln und vom Mund wegführen</p> <p>Mimik: Erzählend</p>
<p>māta Worte</p>	

 <p data-bbox="335 577 614 649">mīrane <i>missachtet er nicht</i></p>	<p data-bbox="805 156 933 190"><u>Version 1</u></p> <p data-bbox="805 201 1436 459">Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>kartarīmukha</i>, Hand quer halten und in Horizontal-Achse drehen, linke Hand danach in aufrechter <i>patāka</i>, Arm gestreckt nach vorne Mimik: Erstaunt, verneinend</p>
 <p data-bbox="335 1099 614 1171">mīrane <i>missachtet er nicht</i></p>	<p data-bbox="805 678 933 712"><u>Version 2</u></p> <p data-bbox="805 723 1436 981">Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>kartarīmukha</i>, Hand quer halten und in Horizontal-Achse drehen, danach beide Hände in aufrechter <i>patāka</i>, Arme gestreckt nach vorne Mimik: Erstaunt, verneinend</p>

### ***Caraṇa 3***

makarakuṁḍala kām̐tibharitane<sup>528</sup> – divya |  
akaḷaṁkarūpalāvaṇyane<sup>529</sup> ||  
sakalaroḷage<sup>530</sup> dēvaṇītane – namma |  
mukuṭīśa puraṁdaraviṭṭhalane<sup>531</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Er trägt makara-Kreolen<sup>532</sup> an den Ohren,  
himmlische  
und makellose Gestalt hat seine Schönheit,  
in der Gesamtheit ist er der Gott schlechthin,  
unser  
Herr der Erlösung, der Purandara Viṭhala.*

#### Textvarianten:

Als Textvariante ist Vijaya Raos *sakala-lokake* zu erwähnen, was als Dat. Sg. für «das gesamte Universum» zu verstehen wäre. Die betreffende Zeile lässt sich auch mit dieser Variante gut übersetzen.

#### Metrik:

Metrisch verhält es sich in dieser Strophe ähnlich wie in dem vorangegangenen *caraṇa*. Ausser bei BKS wird die vierte Zeile bei allen Vorlagen durch die verlängerte Endsilbe, welche sie in einem *bhadrikā*-Silbenmetrum stehen lässt, um eine More verlängert und dadurch an die anderen Verszeilen dieses *caraṇa* angeglichen. Die ganze Strophe erscheint daher in diesen Textvarianten sehr regelmässig.

1	2	3	4	5	6	7	8
<b>maka</b>	rakuṁ	ḍala	kām̐ti	bha	rita	ne	divya
<b>aka</b>	ḷaṁka	rū	palā	vaṇ	ya	ne	
<b>saka</b>	laro	ḷage	dēva	nī	ta	ne	namma
<b>muku</b>	tīśa	puraṁ	dara	vi	ṭṭhala	ne	

#### Klangfiguren:

In dieser Strophe kann praktisch jeder Konsonant als Alliterationssilbe betrachtet werden. Die primäre Alliteration lautet in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile wieder auf *-ka*, bzw. *-aka* oder sogar *-akala*. Im ersten und letzten Takt kann die Alliteration auf einen Anfangskehrreim erweitert werden (*maka-* bzw. *muku-*). Die Konsonanten *ka* und *la* bzw. *ḷa* wiederholen sich im ganzen Text. Dasselbe gilt auch für die Konsonanten *da*, *ra* und *va*. Der Konso-

<sup>528</sup> PGR: makarakuṁḍala**k**ām̐tibharitane; AVN: kām̐ti **b**haritane

<sup>529</sup> AVN: akaḷaṁka rūpa lāvaṇyane

<sup>530</sup> Vijaya Rao: sakala**l**okake

<sup>531</sup> AVN, PGR, SKR & Vijaya Rao: ~viṭṭhalane

<sup>532</sup> Diese Art von Ohrring war vor allem bei den ländlichen Bewohnern und Stammesleuten verbreitet. Dass Kṛṣṇa ein solcher zugeschrieben wird, weist ihn als Mitglied eines Hirten-Volkes aus.



nanten-Stil ist süß (*upanāgarikā*).

Sinnschmuckmittel:

*divya akaṣaṁka-rūpa-lāvanya*

Diese Beschreibung von Kṛṣṇa als unvergleichbar schön entspricht einem *udāṭṭa-akaṁkāra*, einer Schmeichelei und Verherrlichung.

Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) ist *bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Das vorherrschende Grundgefühl (*sthāyibhāva*) in diesem Refrain ist *vismaya*, das Staunen. Die wechselnde Gefühlsäusserung (*bhāva*), die in diesem *caraṇa* zum Zug kommt, ist *harṣa* (Entzücken), welches sich mit der verliebten Bewunderung der Hirtenmädchen verbindet.



makara  
makara-








Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände in *matsya* auf Oberschenkel-Höhe  
Mimik: Neutral lächelnd











kuṁḍala kām̐ti  
Ohrschmuck



Haltung: Halb-Hocke, abwechslungsweise ein Bein seitlich gestreckt, anderes Bein stampft  
Gestik: Beide Hände in *brahmara*, am rechten und linken Ohr  
Mimik: Neutral lächelnd

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i>, Arme seitlich gestreckt</p> <p>Mimik: Strahlend</p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>alapadma</i> dreht sich langsam um die vertikale Achse, linke Hand eingestützt</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in aufrechter <i>hamsasya</i>, Arm nach vorne gestreckt, linke Hand eingestützt</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>		
			
<p>rūpalāvanyane <i>Schönheit seiner Gestalt</i></p>			
<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach hinten gehend, danach einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>ardhacandra</i>, Arme über den Kopf strecken, am Körper entlang nach unten führen, danach beide Hände in <i>hamsasya</i>, mit gestreckten Armen eine Wellenbewegung von Kopfhöhe bis Bauch-Ebene fahren</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>			

<div data-bbox="146 145 1114 571">  </div> <div data-bbox="497 571 767 651" data-label="Caption"> <p>sakalarolage in der Gesamtheit</p> </div>	<p><u>Version 1</u>  Haltung: Stehend, im Kreis gehend  Gestik: Beide Hände in <i>sūcī</i> über dem Kopf, Hände drehen sich um das Handgelenk  Mimik: Bewundernd</p>
<div data-bbox="146 667 1442 1093">  </div> <div data-bbox="660 1093 930 1171" data-label="Caption"> <p>sakalarolage in der Gesamtheit</p> </div>	<p><u>Version 2</u>  Haltung: Stehend, nach vorne gehend  Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i>, Arm seitlich ausgestreckt, einen Halbkreis um den Oberkörper zeichnen, dann Seite wechseln, andere Hand in <i>dhola</i>  Mimik: Bewundernd</p>
<div data-bbox="146 1417 1114 1843">  </div> <div data-bbox="568 1843 702 1921" data-label="Caption"> <p>dēva der Gott</p> </div>	<p><u>Version 1</u>  Haltung: Stehend, in vordere rechte Ecke gehend  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme langsam ausstrecken  Mimik: Verehrend</p>

	<p><u>Version 1</u> Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach oben gestreckt Mimik: Verehrend</p>	
<p>dēva der Gott</p>		
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>śikhara</i>, linke Hand in <i>dhola</i> Mimik: Erzählend</p>
<p>Ītane derjenige</p>		
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> gekreuzt auf der Brust Mimik: Bestätigend</p>	
<p>namma unser</p>		 <p>mukutīśa Herr der Erlösung</p>
		<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Bein angehoben Gestik: Beide Hände in <i>hamsāsya</i>, eine Hand vor der Brust, eine Hand über dem Kopf mit Handfläche nach oben Mimik: Meditativ, Augen geschlossen</p>



Haltung: Stehend,  
beide Füße zusam-  
men  
Gestik: Zuerst Viṣṇu-  
Pose, dann Viṭhala-  
Pose  
Mimik: Neutral lä-  
chelnd, jungenhaft

purāṇḍaraviṭṭhalane  
*Purandara Viṭhala*

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

*Vṛndāvanadoḥ* ist eine der eher unbekannten Kompositionen Purandaras. Man findet sie eher selten in einer der zahlreichen Liedersammlungen, die es zu Purandara gibt. KUPPU-SWAMY und HARIHARAN (1981) kennen diese Komposition nur als Lied von Veṅkaṭadāsa, gesungen in *mohanā-rāga* und *ēka tāla*.<sup>533</sup> Eine unklare Urheberschaft könnte ähnlich wie bei *āṛige vadhuvāde* auch hier der Grund sein, warum die Komposition nicht in allen Quellen auffindbar ist und nur wenige Musikaufnahmen dazu im Umlauf sind.

Inhaltlich gleicht das *pada* zwar einem traditionellen Loblied, betrachtet man aber den Kontext, in welchen die Komposition eingebettet ist, bemerkt man, dass die angewandte Art der Beschreibung Kṛṣṇas etwas von der Norm abweicht. Die Lobpreisungen sind nicht in einem *stuti*-Stil verfasst und die Sprache, die Purandara verwendet ist regionaler, d.h. ohne starke Sanskritismen. Das vorliegende Stück hat kein *anupallavi*. Das Fehlen des *anupallavi* kommt öfters bei Stücken vor, deren Strophen eine zusammenhängende Geschichte enthalten.

Bezüglich der Metrik ist jede Lesart regelmässig. SKR und PGR unterteilen alle Abschnitte in Dreiergruppen, wovon immer die erste und dritte Zeile ein Paar bilden, welches silbenmetrisch übereinstimmt. Die dazwischen gelegte zweite Zeile besteht nur aus einem Zweisilber. Dieses Muster wird fast im gesamten Lied eingehalten.<sup>534</sup> Aufgrund dieses fixen Musters ist auch die Struktur der Moren pro Zeile sehr regelmässig.<sup>535</sup> BKS und AVN behalten die Gliederung von vier Zeilen in jedem *caraṇa* bei. Auf diese Art stimmen metrisch die langen Zeilen (1. und 3.) sowie die kurzen (2. und 4.) überein, wobei die Moren besser übereinstimmen als die Silben.<sup>536</sup> Sie kommen aber nicht an die metrische Regelmässigkeit von SKR und PGR heran. BKS und AVN vermögen zwar metrisch nicht zu überzeugen, behalten dafür in ihrer Gliederung die Alliteration bei.<sup>537</sup> Zusätzlich gibt es in diesem Lied einen klassischen reinen Endreim<sup>538</sup>, wobei diskutiert werden kann, ob dies eine beabsichtigte Klangfigur von Purandara ist.

Der vorherrschende *rasa* in diesem Stück ist *bhakti-śṛṅgāra-rasa*. Dies zeichnet sich vor allem durch die Szene aus, in welche dieses Lied gesetzt ist, und das daraus resultierende Verlangen der *gopī* nach Kṛṣṇa.

---

<sup>533</sup> S. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1981:90).

<sup>534</sup> Am besten im *pallavi* (11-2-11) und zweiten *caraṇa*, (9-2-9, 10-2-10), etwas schlechter im ersten (12-2-11, 11-2-10) und dritten *caraṇa* (12-2-10, 11-2-12).

<sup>535</sup> Am besten ersichtlich wird dies im zweiten (13-2-13, 13-2-13) und im dritten *caraṇa* (14-2-14, 14-2-14).

<sup>536</sup> *Pallavi* (17-14), erster *caraṇa* (17-13-15-14), zweites *caraṇa* (16-13-17-13) und drittes *caraṇa* (17-14-16-14).

<sup>537</sup> Bei SKR und PGR ist dies nicht der Fall, denn die Alliteration wird unterbrochen von dem abgesetzten Zweisilber.

<sup>538</sup> Der Endreim lautet auf *–āre* (*pallavi*) bzw. auf *–ane* (*caraṇa*).

#### 4.1.4.4. *Ōḍi bāraiya vaikunṭhapati*

##### **Material**

###### Hauptvorlage:

BKS Band 1, S. 59 – 60, *śabdhārtha* S. 241

###### Schriftliche Textgrundlagen:

SKR Band 4, S. 49

AVN S. 237

RKS S. 80 – 86, mit Übersetzung und Notation

SSK S. 2 – 3

TJS S. 123 – 124

KP S. 127 – 128

###### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (1989)

###### Musikalische Textgrundlagen:

- Radha Jayalakshmi (1999)
- Vidyabhushana (2001)
- Binni Krishnakumar (2012)
- O. S. Arun (2012)
- V. N. Padmini (2014)

###### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

Dieses Stück beschreibt und lobt Kṛṣṇa, tadelt aber auch seine Schwächen. Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) ist *bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Dieses Stück ist sehr bekannt und weit verbreitet als «typische» Purandaradāsa-Komposition. Seine Popularität verdankt das Stück nicht zuletzt dem beliebten *rāga bhairavi*, in welchem es angeblich komponiert wurde und in welchem es mehrheitlich noch gesungen wird. Gleichzeitig ist dieses Stück aber auch eines mit den meisten Textvarianten. Das Stück ist als *padam* choreographiert.

## Rāga: Bhairavi

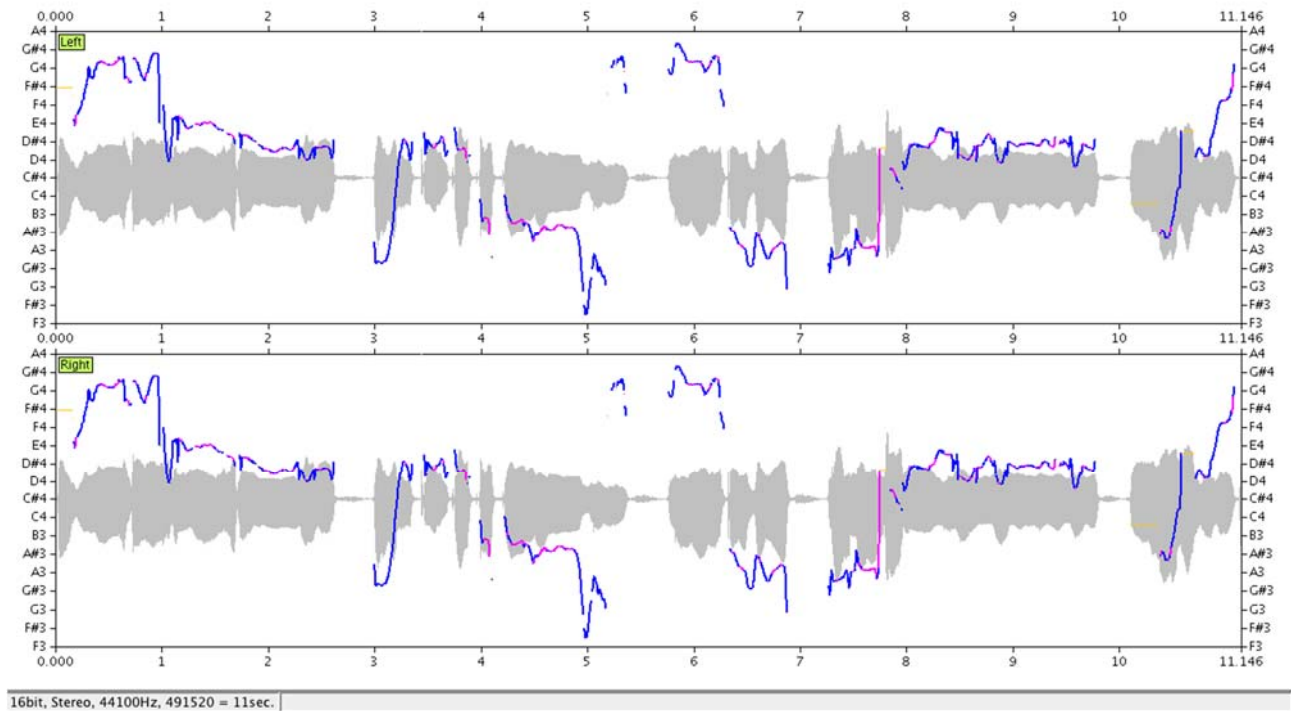


Abb. 120: Darstellung der ersten 11 Sekunden des Lieds *ōḍi bāraiya vaikunṭhapati* im Pitch-Analyser

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt im Pitch-Analyser. Das *pallavi* lässt sich in drei Phrase unterteilen, welche hier von Sekunde 0-2,5, Sekunde 3-5,5 und Sekunde 6-10 sichtbar sind. Der letzte Abschnitt (Sek. 10-11) ist der Übergang zur Wiederholung des *pallavi*. In den Sekunden 1-2,5 sowie 3-4 und 8-10 sieht man die dominanten Noten (*aṁśa-* und *graha-svara*) *catuḥśruti-dhaivata*, *śuddha-dhaivata* und *pañcama* des *rāga bhairavī* sehr gut, die durch die Verzierungen (*gamaka*) in der Melodie hervorstechen.<sup>539</sup> Die Melodie ist nur am Anfang in hohen Tonlagen, wird danach sanft und vermittelt durch die mittlere und tiefe Tonlage eine warme Stimmung. Prajñānānanda spricht davon, dass der *rāga* ursprünglich Angst (*bhayānaka*) und Mitgefühl (*karuṇā*) erzeugte, dass er aber in seiner modernen Singweise Gelassenheit, Stille und Ruhe ausdrücke und daher eher dem Ausdruck von *śṛṅgāra-* oder *śānta-rasa* entspreche.<sup>540</sup>

## Tāla: Ādi

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		o	o
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>539</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

<sup>540</sup> S. PRAJÑĀNĀNANDA (1981:133f.).



## ***Pallavi & anupallavi***

ōḍi bāraiya<sup>541</sup> vaikunṭhapati ninna  
nōḍuve manadaṇiye<sup>542</sup> ||pa||  
nōḍi muddāḍi mātāḍi<sup>543</sup> saṁtōṣadi<sup>544</sup>  
pāḍipogaḷuvenu<sup>545</sup> parama puruṣa hari<sup>546</sup> ||a pa||

### Literarische Übersetzung:

*Eile herbei, Herr von Viṣṇus Himmel!*

*Ich will Dich voller Erfüllung sehen!*

*Dich sehen, Dich küssen, zu Dir sprechen, entzückt  
will ich Dich singend lobpreisen, höchster Puruṣa Hari.*

### Textvarianten:

Zu diesem *pallavi* gibt es zahlreiche Versionen, keine weicht aber so stark ab, dass inhaltlich eine Veränderung festzustellen wäre. BKS bestätigt die Version *ōḍi bāro śrī*, wie sie SKR und AVN aufführen, als häufige Version. SKR, AVN, Radha Jayalakshmi, Binni Krishnakumar und O. S. Arun variieren nur minimal und verändern den grundsätzlichen Inhalt nicht. Zu diesem *anupallavi* besteht eine komplett andere Textversion von SSK:

kāḍabēḍavō karuṇākara |  
ninna bēḍikoṁbenō raṁgayya bēga bārō ||

*Mach keine Mühe, Mitfühlender! Ich flehe dich an, Raṅga, komm schnell!*

### Metrik:

Weder die Textmetrik noch die musikalische Metrik zeigen ein regelmässiges Muster. Das *anupallavi* ist deutlich länger (12-15 bzw. 20-16) als das *pallavi* (12-8 Silben bzw. 16-10 Moren). Die musikalische Metrik ist unregelmässig.

1	2	3	4	5	6	7	8
ō ḍi		bā	raiya	vai	kunṭha	pati	ninna
nō	ḍuve	mana	daṇi	ye			
nō	ḍi	mu	ddā ḍi	mā tā ḍi	saṁ	tō	ṣadi
pā	ḍipo	gaḷu	venu	para	mapu	ruṣa	hari

### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet auf den Konsonanten *ḍi* bzw. *ḍu* und kann an einigen Stellen auch

<sup>541</sup> SKR, AVN: *bāro śrī*; RKS, KP, TJS, Vijaya Rao: *bārayya*; SSK: *bārai*

<sup>542</sup> RKS & Vijaya Rao: *manadaṇiyē*; TJS, Vidyabhushana, Binni Krishnakumar, O. S. Arun, Radha Jayalakshmi: *manadaṇiya*

<sup>543</sup> Radha Jayalakshmi: *mātāḍi muddāḍi*

<sup>544</sup> SKR, AVN, Radha Jayalakshmi: *~guḍi*




<sup>545</sup> TJS: *hāḍi~*; RKS: *~venō*





<sup>546</sup> Binni Krishnakumar: *hariya*; Radha Jayalakshmi: *hariye*; O. S. Arun liest statt hari *ninna*.

noch den vorangehenden Vokal miteinbeziehen (*ōḍi* bzw. *āḍi*). Der Konsonanten-Stil ist relativ ausgeglichen zwischen stark (*paruṣā*) und süß (*upanāgarikā*).

### Choreographie:

**Stimmung:** Die vorherrschende Grundstimmung ist wie im *pallavi bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Das zusätzliche Grundgefühl (*sthāyibhāva*) im *anupallavi* ist *rati*, die Lust, gepaart mit dem wechselnden Grundgefühl (*bhāva*) *harṣa*, der Entzückung.

	<p>Haltung: Halb-Hocke, Füße gekreuzt, Oberkörper leicht abgedreht  Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i>, schnippen und Hände in rechte Ecke halten, danach beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel gestreckt  Mimik: Liebevoll, lockend</p>
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Viṣṇu-Pose  Mimik: Neutral lächelnd</p>
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend, Oberkörper leicht abgedreht  Gestik: Beide Hände in <i>padmakośa</i>, von den Augen wegführen und in <i>candrakalā</i> wechseln  Mimik: Entzückt</p>

 <p data-bbox="304 577 651 656">manadaniye mit völliger Befriedigung</p>	<p data-bbox="810 159 1422 371">Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāsya</i> bei der Brust, danach beide Hände in <i>padmakōṣa</i>, die leicht aufgehen Mimik: Neutral lächelnd, beglückt</p>
 <p data-bbox="424 1077 531 1155">nōḍi sehend</p>	<p data-bbox="810 680 1422 846">Haltung: Stehend, Füße im offenen Schritt Gestik: Rechte Hand in <i>patāka</i>, Arm nach vorne ausgestreckt, linke Hand eingestützt Mimik: Neckisch schauend, liebevoll</p>
 <p data-bbox="236 1585 391 1664">mātāḍi sprechend</p>	 <p data-bbox="898 1576 1026 1655">muddāḍi küssend</p> <p data-bbox="1125 1180 1433 1608">Haltung: Hocke, ein Knie abgelegt Gestik: Rechte Hand in <i>patāka</i> beim Mund, linke Hand in <i>haṁsapakṣa</i>, Arm fast ausgestreckt Mimik: Geschlossene Augen, hingebungsvoll</p>



pāḍipogaḷuvenu  
singend lobpreisen

Haltung: Halb-Hocke,  
ein Fuss stampft, der  
andere angewinkelt  
Gestik: Beide Hände  
in *śikhara* seitlich auf  
Kopfhöhe, dann linke  
Hand in *kapita* vor  
Brust  
Mimik: Augen ge-  
schlossen, meditativ



saṁtōṣadi  
mit Entzückung

Haltung: Hocke, ein  
Knie abgelegt  
Gestik: Rechte Hand  
in *alapadma* vor  
Brust, linke Hand in  
*haṁsapakṣa*, Arm  
fast ausgestreckt  
Mimik: Erfreut



parama puruṣa hari  
höchster *Puruṣa Hari*



Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt  
Gestik: Rechte Hand in *śikhara*, linke Hand  
in *dhola*, dann Viṣṇu-Pose  
Mimik: Erzählend, neutral lächelnd

## ***Caraṇa 1***

keṁdāvareyaṁte pādaṁgaḷeraḍu  
aṁduge kirugejje ghalughalurenuta ||  
caṁdadi pītāmbara valedāḍuta  
kuṁdaṇaduḍudāra jhaṇa jhaṇa jhaṇakuta<sup>547</sup> ||1||

### Literarische Übersetzung:

*An deinen beiden lotusgleichen Füßen  
machen die Schellen klingelingeling.  
Schön, in gelber Seide gehst Du umher,  
Dein Goldgürtel bimmelt rhythmisch dazu.*

### Textvarianten:

Diese Strophe ist mit grossen Abweichungen überliefert. SKR, AVN und RKS übernehmen fast drei Zeilen aus der vorliegenden Version, lesen diese aber in einer anderen Reihenfolge und mit einer völlig veränderten zweiten Zeile:

keṁdāvare **pōlva** pādagaḷiṁda raṁga  
**dhiṁdhimidhimikeṁdu kuṇiyutali** |  
aṁdige kirugejje ghalughaluren~~n~~uta (RKS: ghalughaluren~~n~~alu)  
caṁdadi pītāmbara (RKS: pītāambaradōḷu) **nalidāḍuta** ||

Vijaya Rao und V. N. Padmini lesen die ersten drei Zeilen wie RKS, die letzte Zeile lesen sie wie in der Vorlage. SSK, KP, TJS und Radha Jayalakshmi lesen die ersten drei Zeilen ähnlich wie SKR, RKS, Vijaya Rao und V. N. Padmini, die vierte Zeile entleihen sie teilweise aber dem zweiten *caraṇa*:

keṁdāvare **pōlva** pādaṁgaḷiṁda raṁga  
**dhiṁdhimidhimikeṁdu kuṇiyutali** |  
aṁduge kirugejhe (KP & TJS: ~gejje) **nalidāḍuta bārō, ara-**  
**viṁda nayana gōviṁda nī bārō** ||

Vidyabhushana liest ähnlich wie SSK, KP und Radha Jayalakshmi:

keṁdāvareyanu **pōluva** pādaṁgaḷu  
**dhiṁdhimidhimikeṁdu kuṇiyutali** |  
aṁduge kirugejje ghalighaliennutire, **ara-**  
**viṁda nayanane gōviṁda nī bārō** ||

Die genannten Varianten lassen sich wie folgt übersetzen:

*Raṅga, Du tanzt «dhiṁdhimidhimi» mit Füßen, die dem roten Lotus gleichen. Komm!  
Du freudig mit Fusskette und Glöckchen Tanzender! Komm! Du lotusäugiger Gōvinda!*

Binni Krishnakumar und O. S. Arun lassen dieses *caraṇa* weg.

---

<sup>547</sup> Vijaya Rao & V. N. Padmini lesen statt jhaṇakuta **ennuta**.

### Metrik:

Die musikalische Metrik ist relativ regelmässig und viel ausgeglichener als im *pallavi* und *anupallavi*. Die dritte Zeile weicht am meisten vom rhythmischen Muster ab, was daran erinnert, dass es auch diese Zeile ist, die in den meisten Textvarianten durch einen anderen Text ersetzt wird. Die häufige Änderung dieser Textstelle kann, muss aber nicht, mit ihrer metrischen Unregelmässigkeit begründet werden.

1	2	3	4	5	6	7	8
keṁ	dā	vare	yaṁte	pā	daṁga	lera	ḍu
aṁ	duge	kiru	gejje	ghalu	ghalu	ren	uta
caṁ	dadi	pī	tāṁ	bara	vale	dā	ḍuta
kuṁ	daṇa	duḍu	dāra	jhaṇa	jhaṇa	jhaṇa	kuta

### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet auf *-ṁda*. Zusätzlich gibt es einen Endreim im zweiten, dritten und vierten Takt auf *-uta*. Der Konsonantenstil ist aufgrund der vielen *anusvāra* sehr süss (*upanāgarikā*).

### Sinnschmuckmittel:

*keṁdāvare-yaṁte pādaṁgaḷ-eraḍu* Purandaradāsa bedient sich in der Beschreibung von Kṛṣṇas Füßen einer *upamā*, indem er sie mit dem Schönheitssymbol eines roten Lotus vergleicht.







*pītāmbara* Das gelbe Gewand ist ein typisches Merkmal für Kṛṣṇa.<sup>548</sup>







### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist *bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Das zusätzliche Grundgefühl (*sthāyibhāva*) ist *rati*, die Lust, gepaart mit dem wechselnden Grundgefühl (*bhāva*) *harṣa*, der Entzückung.

	Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i> , Hände zusammen auf Bauch-Ebene Mimik: Erfreut		Haltung: Halb-Hocke, ein Bein nach vorne ausgestreckt Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> , Arme parallel nach vorne unten gestreckt, Fingerspitzen zeigen auf Fuss Mimik: Neutral lächelnd
keṁdāvareyaṁte dem roten Lotus gleichend		pādaṁgaḷeraḍu beide Füße	

<sup>548</sup> S. BÖHTLINGK & ROTH (1990[7]:745).

		<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Bein nach vorne angehoben, Knie und Fuss in horizontaler Ebene</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>mukula</i>, um die Fussfesseln herumführen</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>	
<p>arṇduge kirugejje <i>Fusskette und Glöckchen</i></p>			
	<p>Haltung: Halb-Hocke</p> <p>Gestik: Beide Hände immer noch in <i>mukula</i>, vor der Brust</p> <p>Mimik: Entzückt</p>		
<p>ghalughalurenuta <i>machen «ghalu ghalu»</i></p>		<p>candadi <i>schön</i></p>	
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in umgekehrter <i>harm-sapakṣa</i>, auf Bauch-Ebene Hände zusammenhalten, langsam auseinander führen</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>	
<p>pītāmbara <i>gelbe Seide</i></p>			

			<p>Haltung: Stehend, zwei Schritte nach vorne gehend          Gestik: Rechte Hand in <i>patāka</i> auf linke Schulter, dann umgekehrt, danach rechte Hand in <i>muṣṭi</i>, Arm nach unten ausgestreckt, linke Hand eingestützt          Mimik: Stolz, männlich</p>
<p>valedāḍuta          gehst Du umher</p>			
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen          Gestik: Beide Hände in <i>ardhacandra</i>, Hände um Hüften herumführen, dann vor dem Bauch zusammenbringen und in <i>kaṭakāmuḥa</i> wechseln          Mimik: Neutral lächelnd</p>	
<p>kuṁḍaṇaduḍudāra          dein goldener Gurt</p>			
	<p>Haltung: Halb-Hocke          Gestik: Beide Hände in <i>mukula</i> vor der Brust          Mimik: Entzückt</p>		
<p>jhaṇajhaṇa jhaṇakuta          macht «jhaṇa jhaṇa»</p>			



## Caraṇa 2

kōṭi sūrya prakāśagalimḍali<sup>549</sup>, la-  
lāṭadalli iṭṭa<sup>550</sup> kastūritilaka ||  
kūṭada<sup>551</sup> gōpāṃganeyara kūḍe  
āṭa sāku bārō<sup>552</sup> araviṃdanayana ||2||

### Literarische Übersetzung:

*Wie eine Million Sonnen leuchtet  
das Kastūri-Tilaka<sup>553</sup> auf Deiner Stirn.  
Spielst Du mit den Frauen der Hirten<sup>554</sup>?!  
Genug damit! Komm Lotusäugiger!*

### Textvarianten:

Die Worttrennung auf den ersten zwei Zeilen ist eine Massnahme der Editoren, um die Alliteration so einzuhalten, dass sie gemäss kanaresischer Prosodie immer in die zweite Silbe jeder Zeile fällt. Wie die musikalische Metrik weiter unten zeigen wird, ist diese Massnahme überflüssig, da die musikalische Interpretation den Text anders strukturiert.

SKR, AVN, RKS, SSK, TJS und KP lesen diesen *caraṇa* verändert:

kōṭi sūrya prakāśadaṇṭe ki-  
**rīṭa kuṇḍala bāvuli poḷeye** (KP & TJS: **hoḷeye**, SSK: **hoḷeya**) la- l  
lāṭadi (RKS: lalāṭa) kastūri tilakaviḍuve (KP, SSK & TJS: tilaka iḍuve) raṅga  
kūṭa gōpālara (SSK: gōpālakara [!]) āṭa sāko īga ||

*Deine Krone leuchtet wie eine Million Sonnen, deine kuṇḍala-Ohrringe scheinen und  
auf der Stirn werde ich dir das Kastūri-Tilaka anbringen, Raṅganātha. Das Spiel mit  
den Kuhhirten-Kameraden ist jetzt genug!*

SSK, TJS & KP führen *caraṇa* 2 als *caraṇa* 4 auf. Ihre Version für das Verb *hoḷe* ist eine oft vorkommende Variante zu *poḷe* mit der identischen Bedeutung. O.S. Arun singt dies ebenfalls als 4. Strophe, weist aber die wenigsten Textabweichungen auf. Vijaya Rao, Vidyabhushana, Binni Krishnakumar, Radha Jayalakshmi und V.N. Padmini lassen dieses *caraṇa*

<sup>549</sup> O. S. Arun: **prabhāvakāntigaḷindali**

<sup>550</sup> O. S. Arun: **iruva**

<sup>551</sup> O. S. Arun: **kūṭadi**

<sup>552</sup> O. S. Arun: **sākēḷu**

<sup>553</sup> Die Substanz, die Kṛṣṇa auf der Stirn trägt, wird als Moschus bezeichnet und ist ein Duftstoff, der auch für Seifen und Parfümerie verwendet wird. Moschus enthält Bestandteile, die Ähnlichkeiten mit Pheromonen haben sollen, die ihrerseits aphrodisierende Wirkung haben. Ursprünglich wurde Moschus vor allem aus dem Sekret des Moschustiers (*kastūrimṛga*) gewonnen, s. BÖHTLINGK & ROTH (1990[2]:192). Man verwendete später auch Pflanzensäfte wie z.B. den Saft des Abelmoschus (*Hibiscus abelmoschus* L.), s. Carakasamhitā: Ausgewählte Texte aus der Carakasamhitā. Übers. und erl. von A. Payer. Anhang A: Pflanzenbeschreibungen. *Abelmoschus moschatus* Medik. Fassung vom 2007-06-27. – Online zugänglich unter [http://www.payer.de/ayurveda/pflanzen/abelmoschus\\_moschatus.htm](http://www.payer.de/ayurveda/pflanzen/abelmoschus_moschatus.htm) – Zuletzt geprüft am 2.7.2017.

<sup>554</sup> *Kūṭa* bezeichnet in Kannada jegliche Gemeinschaft unabhängig davon, ob sie organisiert ist oder nicht. Deswegen kann man hier nicht auf eine Art Kuhhirten-Genossenschaft oder dergleichen schliessen. Es kann sein, dass das Wort auch gewählt wurde um die sexuelle Konnotation («Sexualverkehr») anzudeuten, s. KITTEL (2006:455). S. u. im allgemeinen Kommentar zum Lied.

weg.

#### Metrik:

Der Flow des Textes ist relativ regelmässig und weist weder in der musikalischen noch in der klassischen Metrik Besonderheiten auf.

1	2	3	4	5	6	7	8
kō	ṭisū	rya	pra	kā	śaga	liṁ	dali
la	lāṭa	dalli	iṭṭa	kas	tūri	tila	ka
kū	ṭada	gō	pāmga	ne	yara	kū	ḍe
ā	ṭa sā	ku	bārō	ara	virṁda	naya	na

#### Klangfiguren:

Die primäre Alliteration in dieser Strophe lautet auf *ṭa*. Sie lässt sich im ersten und dritten Takt erweitern auf *kaṭa*-, und lautet im zweiten und vierten Takt auf *āṭa*-. Ansonsten gibt es in diesem *caraṇa* keine weiteren Klangfiguren. Der Konsonanten-Stil ist grob (*paruṣā*), da einige retroflexe Konsonanten und Zischlaute vorkommen.







#### Sinnschmuckmittel:




*kōṭi sūrya prakāśagalirṁdali* Der Vergleich seines Stirnzeichens (*kastūri-tilaka*) mit einer Million Sonnen ist eine *upamā*, ein Gleichnis.



*āṭa sāku* Die Aufforderung, Kṛṣṇa soll mit den Frauen der Hirten aufhören zu spielen, ist ein ironischer Tadel (*vyājastuti*). Diese Zeile ist auch ein Hinweis darauf, dass hier mit einem jugendlichen Kṛṣṇa gesprochen wird, der bereits seine erotische Wirkung auf verheiratete Frauen ausnützt.

#### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist wie im *pallavi bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Das zusätzliche Grundgefühl (*sthāyibhāva*) im *anupallavi* ist *rati*, die Lust, gepaart mit dem wechselnden Grundgefühl (*bhāva*) *harṣa*, der Entzückung. In der letzten Zeile kommt ein wenig *nirveda* (Verdross) und *amarṣa* (Unmut) hinzu.

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i> aufrecht vor der Brust, linke Hand eingestützt Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Linke Hand in <i>alapadma</i>, Arm seitlich nach oben gestreckt, rechte Hand in <i>sūcī</i> vor der Brust, Zeigefinger zeigt zur linken Hand Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i>, Arme seitlich ausgestreckt Mimik: Erfreut</p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>harṡsapakṡa</i> über der Stirn, linke Hand in <i>dhola</i> Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>tripatāka</i> auf linker Hand, linke Hand in <i>patāka</i> mit Handfläche gegen oben, dann rechte Hand in <i>palli</i> auf der Stirn Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>	
<p>iṭṭa kastūritilaka der Kastūri-Tilaka</p>			

	<p>Haltung: Stehend, zwei Schritte in linke vordere Ecke gehend  Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i> vor der Brust, linke Hand in <i>śikhā-mukha</i>, Arm in linke Ecke gestreckt, dann rechte Hand in <i>haṁ-sāśya</i>, linke Hand in <i>śikhara</i>, rechte Hand geht von linker Hand zur Brust  Mimik: Erzählend, kritisch</p>
<p>kūṭada gōpāṁganeyara  mit den Frauen der Kuhhirten der Gemeinschaft</p>	
	<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Fuss stampft, der andere Fuss steht angewinkelt  Gestik: Beide Hände in <i>kapita</i>, Arm seitlich ausgestreckt, Hände versetzt, dann Arme zurückziehen  Mimik: Neckisch, frech</p>
<p>kūḍe  sitzt und spielst du zusammen</p>	
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i>, Arme nach vorne gestreckt, Hände abwechselungsweise versetzt, dann rechte Hand in aufrechte <i>patāka</i> mit gestrecktem Arm, linke Hand eingestützt  Mimik: Herausfordernd, kritisch, ablehnend</p>
<p>āṭa sāku  genug des Spiels!</p>	

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Handrücken gegen oben, Handfläche zu Körper ziehen</p> <p>Mimik: Liebevoll</p>		<p>Haltung: Halb-Hocke</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>hamsapakṣa</i> bei rechtem Auge, linke Hand in <i>alapadma</i> auf Bauch-Ebene</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>bārō <i>komm</i></p>		<p>aravimdanayana <i>Lotusäugiger</i></p>	

### Caraṇa 3

kiruturubina mēle olevutirutire  
marugumallige jāji śrītulasī ||  
karadali piḍidā poṃgoḷalūduta  
tiritimdu bāhō<sup>555</sup> saḍagara sākō ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Auf Deinem kleinen Haarknoten hängen*

*Tulsiblätter<sup>556</sup>, zweierlei Jasminblüten<sup>557</sup> und Marugu<sup>558</sup>.*

<sup>555</sup> Dieser Begriff ist unklar, vermutlich abgeleitet von *bahu* (Sa.: «viel»). Es ist auch möglich, dass der Begriff einem Hörfehler oder einer falschen Abstraktion aus Wörtern wie *bāhulya* (Sa.: «Vielheit») entspringt. Es ist auch möglich, dass der Begriff aus einem Dialekt heraus entstanden ist, welcher mit den für diese Arbeit zugänglichen Mitteln nicht identifiziert werden kann.

<sup>556</sup> *Tulasī* (*Ocimum tenuiflorum* L.) ist auch bekannt als das kleine Basilikum und ist die heilige Pflanze der Hindus, s. DYMOCK, WARDEN, & HOOPER (1893:86ff.):

«The Tulasi plant is venerated in India by the Hindus like the Vervein was amongst the Romans. Its worship is expounded in the Tulasikavaṇam, a little book composed of two parts: the first being the Tulasikavaṇam proper or 'Tulasi amulet', from the Tulasimahatmya of the Brahmanda Parana, and the second, a hymn in honour of the plant by a certain Pundarika. The Tulasi is invoked for the protection of all parts of the body in life and death, and especially in its quality of putradah putrakankshinam, or 'giver of children.' The plant is the beloved of the gods and of pious persons, to whom it affords its amrita (ambrosia); it is especially dear to Vishnu and Lakshmi, whence its synonyms Haripriya, Vishnupriya and Lakshmi-priya. The divine Narada has sung the praises of this immortal plant, which contains in itself every perfection, cures every ill, and purifies and guides to the heavenly paradise those who worship it. The mystery of the Tulasi is the mystery of the Creator. The worship of the plant is strongly recommended to Vishnuites in the latter part of the Padmapurana, and it is also worshipped by the followers of Siva. Krishna, the popular incarnation of Vishnu, has adopted this herb for his cult, whence the name Krishnatulasi. [...] It is often grown on the top of the Brundavanas - (Vrindavana is a raised platform of earth or masonry on which the worshippers of Krishna plant and preserve the Tulasi.).»

Ausführlicher zu Vṛndāvan s. o. im Lied *vṛndāvanadōḷ*.

<sup>557</sup> *Mallige* (*Jasminum grandiflorum* L. 1762) wird chinesischer Tee-Jasmin oder Königsjasmin (s. KIRTIKAR & BASU [1933:2105]) genannt, s. DYMOCK, WARDEN, & HOOPER (1891:378):

«*Jasminum grandiflorum*, Spanish Jasmine or Chambeli, is cultivated almost everywhere in India. The Sanskrit name is Jāti; from the flowers a perfumed oil is prepared which is a favourite perfume amongst the Hindus. [...] Mīr Muhammad Husain mentions the use of the flowers applied in the form of plaster to the lions and pubes as an aphrodisiac.»

*Jāji* ist *Jasminum sambac* (L.) Aiton 1789 und wird auch arabischer Jasmin oder Parfümjasmīn (s. KIRTIKAR & BASU [1933:2093]) genannt, s. DYMOCK, WARDEN, & HOOPER (1891:397):

«The Mogra, *Jasminum Sambac*, is considered to have the same properties as *J. grandiflorum*. In the Pharmacopoeia of India the flowers, upon the authority of Mr. J. Wood, are said to have considerable power as a lactifuge; he speaks of them as effectual in arresting the secretion of milk in the puerperal state, in cases of threatened abscess. [...] Mr. Wood speaks of this practice as being well known in Madras.»

S. auch Carakaśaṃhitā: Ausgewählte Texte aus der Carakaśaṃhitā. Übers. und erl. von A. Payer. Anhang A: Pflanzenbeschreibungen. *Jasminum grandiflorum* L. Fassung vom 2007-07-27. – Online zugänglich unter [http://www.payer.de/ayurveda/pflanzen/jasminum\\_grandiflorum.htm](http://www.payer.de/ayurveda/pflanzen/jasminum_grandiflorum.htm) – Zuletzt geprüft am 2.7.2017.

<sup>558</sup> *Sansevieria zeylanica* (L.) Willd. 1799, Deutsch Teufelszunge genannt, ist eine typische Pflanze der Krieger-Kaste, s. DYMOCK, WARDEN, & HOOPER (1893:493f.):

«This plant is the Murva of Sanskrit writers; it is mentioned by Manu (ii, 42,44) as the source of the fibre from which the bowstrings and girdle (maurti) of the Kshatriya or warrior caste of Hindus was made. [...] a remedy for bile, heat of blood, gonorrhoea, tridosha (a corruption of the three humors), thirst, heart disease, itch, leprosy, fever, rheumatism, and glandular enlargements. [...] The plant is cultivated in great abundance at Cumbum, and on the Vursenand Mountains in the Dindigul District.»

S. auch Nāmaliṅgānuśāsana (Amarakośa). Übers. von A. Payer. 2. Dvītiyaṃ kāṇḍam. 6. vanaśadhivargaḥ III. Fassung vom 2011-01-01. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/amarakosa/amara206.htm> – Zuletzt geprüft am 2.7.2017.

*Du spielst Deine Goldflöte<sup>559</sup> und tanzt freudig.  
Hör auf, zum Spass um Almosen zu betteln!*

Textvarianten:

SKR, AVN und RKS lesen dieses *carāṇa* als *carāṇa*  
4. SSK, TJS und KP lesen es als *carāṇa* 3. Alle vier  
lesen es verändert:

turubina mēle **nalīyutalirutiha** (SSK, TJS &  
KP: **celva**)  
marugamallige jāji **tulasiya daṁḍe** |  
karadali piḍidu poṁgoḷane (RKS:  
poṁgoḷane) ūduta  
**sarasadiṁdali nī nalinalidāḍuta** (RKS:  
**nalidāḍuta**; SSK & KP: **nalidāḍuta bāro**) ||

SSK, TJS und KP führen beide zusätzlich das Wort  
*celva* auf, was einen Vokativ darstellt und mit «Hüb-  
scher!» übersetzt werden kann. Sowohl die dritte  
Zeile (*karadalli piḍidihe muttina ceṁḍu balu*) wie  
auch die vierte Zeile lesen alle nicht wie SKR und RKS, sondern fast gleich wie Vidyabhushana. Vidyabhushana liest dies als 2. Strophe und verändert:

kariturubina mēle **nalinaliyutaliha**  
**madhuga** [sic!] mallige jāji **tulasiya daṁḍe** |  
karadali piḍidiga **muttina ceṁḍu**  
**sarasadiṁdali nalidāḍuta bāro** ||

Die Version der 3. Zeile von SSK, KP und Vidyabhushana lässt sich übersetzen als «*In der Hand hältst du einen Ball aus Perlen*». Die letzte Zeile aller Textvarianten bedeutet «*Leidenschaftlich vergnügt Tanzender, komm Du!*».

Vijaya Rao, Binni Krishnakumar, O. S. Arun, Radha Jayalakshmi und V.N. Padmini lassen dieses *carāṇa* weg.

Metrik:

Die Morenanzahl ist in den Zeilen grösser. In der musikalischen Metrik ist diese Strophe eine der regelmässigsten. Ausser im ersten Takt verläuft die ganze Strophe im selben Flow.

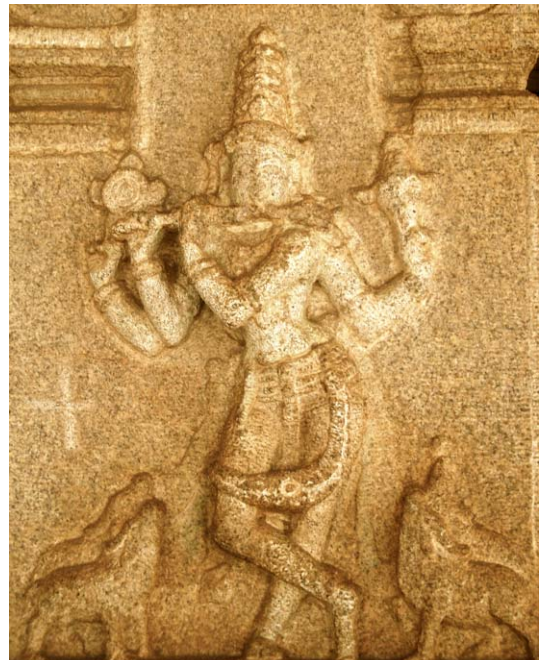


Abb. 121: Kṛṣṇa abgebildet als Ve-  
nugopāla im Viṭhala-Tempel (Hampi),  
2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

<sup>559</sup> Eine der typischen ikonografischen Darstellungen von Kṛṣṇa ist jene als Veṇugopāla, als Flöte-spielender Hirte. Ausführlicher zum Instrument Flöte s. o. unter «Musik im Bharata Natyam».



1	2	3	4	5	6	7	8	
<b>kiru</b>	<b>turu</b>	bina	mēle	ole	vu	<b>ti</b>	<b>ruti</b>	<b>re</b>
maru	gumal	li	ge	jā	ji śrī	<b>tula</b>	sī	
<b>kara</b>	dali	piḍi	dā	poṁ	goḷa	lū	<b>duta</b>	
<b>tiri</b>	<b>tiṁdu</b>	bā	hō	saḍa	<b>gara</b>	sā	kō	

#### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet auf den Konsonanten *ra*, welcher sich nicht nur in der zweiten Silbe, sondern im ganzen Stück immer wiederholt. Im ersten und dritten Takt wird die Alliteration auf *kara* erweitert. Eine weitere Alliterations-Silbe, die sich im ganzen Text wiederholt, ist der Konsonant *ta*. Der Konsonanten-Stil in diesem *caraṇa* ist süß (*upanāgarikā*).

#### Sinnschmuckmittel:

*tiritiṁdu bāhō saḍagara sākō*

In dieser Strophe wiederholt sich das Sinnschmuckmittel des ironischen Tadels (*vyājastuti*), dieses Mal bezieht er sich jedoch nicht auf Kṛṣṇas Verhalten mit den Frauen der Hirten, sondern auf das schamlose Ausnützen der Freigiebigkeit anderer.

#### Choreographie:




*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist wie im *pallavi bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Das zusätzliche Grundgefühl (*sthāyibhāva*) im *anupallavi* ist *ratī*, die Lust, gepaart mit dem wechselnden Grundgefühl (*bhāva*) *harṣa*, der Entzückung. In der letzten Zeile kommt ein wenig *nirveda* (Verdross) und *amarṣa* (Unmut) hinzu.









kiruturubina mēle olevutirutire  
auf dem kleinen Haarknoten hängen

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  
Gestik: Beide Hände in *kapita* links am Kopf, dann beide Hände in *mukula* wechseln  
Mimik: Neutral lächelnd



	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Rechte Hand in <i>caturā</i>, rechter Ellbogen stützt sich auf linke Hand  Mimik: Erzählend</p>
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Rechte Hand eingestützt, linke Hand in <i>harṁsāsyā</i> bei Nase, dann rechte Hand in <i>alapadma</i>, danach beide Hände in <i>ardhamukula</i>  Mimik: Entzückt, neutral lächelnd</p>
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Linke Hand in <i>tripatāka</i> vor der Brust, rechte Hand in <i>patāka</i> über linker Hand in Zitterbewegungen, danach rechte Hand in <i>ardhamukula</i> bei linker Hand  Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>

śrītulasī  
*Tulsi*

		<p>Haltung: Halb-Hocke, im Kreis tanzend          Gestik: Kṛṣṇa-Pose          Mimik: Entzückt</p>
<p>karadali piḍidā poṅgoḷalūduta  <i>In der Hand hältst du eine goldene Flöte,          spielst sie und tanzt freudig</i></p>		
		
<p>tiritimdu bāhō saḍagara  <i>zum Spass viel und häufig nach Almosen zu betteln und zu essen</i></p>		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend, Körper seitlich ausgerichtet          Gestik: Kṛṣṇa-Pose, dann beide Hände in <i>puṣpapuṭṭa</i>, dann rechte Hand in <i>patāka</i> auf der Brust, linke Hand bleibt          Mimik: Leidend, bit-tend, bettelnd, erfreut, geniessend</p>
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen          Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, Arme auseinanderbringen          Mimik: Ablehnend, verneinend</p>	
<p>sākō  <i>hör auf</i></p>		

#### **Caraṇa 4**

eṇṇūrigatirasa sadamala dōse beṇṇe<sup>560</sup>  
aṇṇayya ninage<sup>561</sup> koḍuveno bārō ||  
kaṇṇamucci gōpāṁganeyara kūḍi  
beṇṇeya meluvudu<sup>562</sup> ucitave sākō ||4||

#### Literarische Übersetzung:

*Frittiertes Süßgebäck<sup>563</sup>, feine Fladen<sup>564</sup> und Butter,  
all das gebe ich Dir, mein Lieber. Komm her!  
Spielst Du Verstecken mit den Frauen der Hirten?!  
Genug mit dem Drang, ihre Butter zu naschen!<sup>565</sup>*

#### Textvarianten:

SKR, AVN und RKS lesen diesen *caraṇa* als 3. Strophe und verändert:

eṇṇūrigatirasa **dadhi ghṛtavo** (RKS: **ghṛtavō**) **raṁga**  
ennayya ninage koḍuve bārō (RKS: bārō) |  
**ciṇṇara oḍanāṭa** sāku **biḍō raṁga**  
beṇṇeya meluvudu **bēḍa enna** (RKS: **bēḍalenna**) **kaṁda** ||

KP, TJS & SSK führen *caraṇa* 3 als *caraṇa* 2 auf und lesen ebenfalls verändert:

eṇṇōrigatirasa (SSK: eṇṇōḷigatirasa) **dadhi ghṛtavō raṁga**  
ennayya ninage koḍuve (TJS: koḍuva) bārō |  
**ciṇṇara oḍanāṭa** sāku **biḍō ṭga**  
beṇṇeya meluvudu **bēḍavo kaṁda** ||

Diese Varianten können wie folgt übersetzt werden:

*Komm mein Lieber, ich werde dir frittiertes Süßgebäck, Joghurt und Ghī geben. Ge-  
nug mit dem Gruppenspiel der Buben, hör auf Raṅga! Iss nicht die Butter mein Kind!*

O. S. Arun singt dies als 1. *caraṇa* mit wenigen Abweichungen. Vijaya Rao, Vidyabhushana,

<sup>560</sup> O. S. Arun liest diese Zeile etwas verändert: eṇṇūrigatirasa **dadhi dhṛta** dōse

<sup>561</sup> O. S. Arun: ennayya **kaṁda**

<sup>562</sup> O.S. Arun: meluv**anta**

<sup>563</sup> *Atirasa* ist eine bis heute beliebte Süßspeise in Südindien, welche vor allem zum Dīpāvali-Fest gemacht wird. Dabei wird eingeweichter Reis mit Gewürzen zu einem Teig gemahlen. Dieser wird mit erhitztem Rohrzuckersaft und geraspelter Kokosnuss gemischt und erwärmt. Nachdem der Teig abgekühlt ist, formt man Ballen daraus, welche goldbraun frittiert werden.

<sup>564</sup> *Dōse* ist ein südindisches Gericht, welches heute in ganz Indien beliebt ist. Es wird aus Reis und geschälten Urdbohnen (*Vigna mungo* (L.) Hepper) gemacht, s. Carakasamhitā: Ausgewählte Texte aus der Carakasamhitā. Übers. und erl. von A. Payer. Anhang A: Pflanzenbeschreibungen. *Vigna mungo* (L.) Hepper Fassung vom 2007-07-11. – Online zugänglich unter [http://www.payer.de/ayurveda/pflanzen/vigna\\_mungo.htm](http://www.payer.de/ayurveda/pflanzen/vigna_mungo.htm) – Zuletzt geprüft am 2.7.2017. Die Urdbohnen werden in einem bestimmten Verhältnis gemischt, in Wasser eingeweicht und danach zu einem Teig gemahlen. Der Teig muss stehen gelassen werden und fermentieren und entwickelt dadurch seine charakteristische Säure. Zubereitet wird *dōse* ähnlich wie ein Pfannkuchen, wobei es verschiedene Füllungen und Saucen gibt, die dazu serviert werden können.

<sup>565</sup> Die Vorstellung hier ist, dass Kṛṣṇa sich vor den Frauen versteckt, um in einem unbeobachteten Moment ihre Butter zu stehlen.

Binni Krishnakumar, Radha Jayalakshmi und V. N. Padmini lassen dieses *caraṇa* weg.

#### Metrik:

Der Text-Flow ist trotz der silbenreichen Zeilen sehr regelmässig. Metrisch sind keine Auffälligkeiten zu erwähnen.

1	2	3	4	5	6	7	8
eṇ	ṇūri	gati	rasa	sada	mala	dōse	beṇṇe
aṇ	ṇayya	nina	ge	koḍu	veno	bā	rō
kaṇ	ṇamu	cci gō	pām	gane	yara	kū	ḍi
beṇ	ṇeya	melu	vudu	uci	tave	sā	kō

#### Klangfiguren:

Die Alliteration findet in den ersten zwei Schlägen jedes Taktes statt und lautet auf *eṇṇ*, bzw. auf *aṇṇa*. Der Konsonanten-Stil ist süss (*upanāgarikā*).

#### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist wie im *pallavi bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Das zusätzliche Grundgefühl (*sthāyibhāva*) im *anupallavi* ist *rati*, die Lust, gepaart mit dem wechselnden Grundgefühl (*bhāva*) *harṣa*, der Entzückung. In den letzten zwei Zeilen kommt ein wenig *nirveda* (Verdross) und *amarṣa* (Unmut) hinzu.






eṇṇūrigatirasa sadamala dōse beṇṇe  
in Öl frittierten Kuchen, äusserst tadellose Dosa, Butter

Haltung: Hocke, ein Knie abgelegt

Gestik: Rechte Hand abwechselungsweise in *alapadma* und *mukula*, Arm entsprechend gestreckt und gebeugt, linke Hand in *patāka* mit Handfläche gegen oben, danach beide Hände in *patāka*, Arme gegen unten aussen gestreckt

Mimik: Liebevoll, mütterlich

		<p>Haltung: Hocke, ein Knie abgelegt  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, Handflächen gegen vorne und dann zurück zum Körper ziehen, danach rechte Hand in <i>caturā</i>, rechter Ellbogen stützt auf linker Hand  Mimik: Auffordernd, bittend</p>
<p>aṇṇayya ninage koḍuveno bārō  <i>gebe ich Dir, lieber grosser Bruder, komm</i></p>		
		
<p>kaṇṇamucci  <i>spielst Verstecken</i></p>	<p>kaṇṇamucci  <i>spielst Verstecken</i></p>	<p>Haltung: Stehend, hin und her gehend, dann in Halb-Hocke  Gestik: Rechte Hand in aufrechter <i>patāka</i>, Arm ausgestreckt, linke Hand in <i>haṁsa-pakṣa</i> über den Augen, dann beide Hände in <i>ardhacandra</i>, Arme gebogen wie bei einer Umarmung  Mimik: Augen geschlossen, neckisch</p>
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Linke Hand in <i>patāka</i>, Arm seitlich gestreckt, Hand zeigt mit Fingerspitzen nach hinten, rechte Hand eingestützt  Mimik: Vorwurfsvoll, fragend</p>	
<p>gōpāṁganeyara kūḍi  <i>mit den Kuhhirten-Frauen</i></p>	<p>gōpāṁganeyara kūḍi  <i>mit den Kuhhirten-Frauen</i></p>	<p>beṇṇeya meluvudu  <i>Butter herunterzuschlingen</i></p>



ucitave sākō  
*hör auf mit der  
 Gewohnheit*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Linke Hand in aufrechter *patāka*, Arm nach vorne gestreckt, rechte Hand eingestützt

Mimik: Bittend, verneinend

## **Caraṇa 5**

maṅgaḷātmaka<sup>566</sup> mōhanākārane<sup>567</sup>  
saṅgītalōla sadguṇaśīla ||  
maṅgaḷe<sup>568</sup> lakumiya<sup>569</sup> sahitavāgi baṁdu  
kaṁgaḷa muṁdāḍo puraṁdaraviṭhala ||5||

### Literarische Übersetzung:

*Sein Wesen ist glücksverheissend, sein Körper verführerisch,  
seine Leidenschaft ist die Musik, seine Natur makellos.  
Mit der glücksbringenden Lakṣmī kommt er.  
Purandaraviṭhala, tanz vor uns Armen<sup>570</sup>!*

### Textvarianten:

SKR und AVN lesen die letzten zwei Zeilen dieses *caraṇa* verändert:

**aṁganeyarigella atipriyanāda, śu-  
bhāṁga puraṁdaraviṭhalarāya ||**

Auch RKS, Vijaya Rao und V. N. Padmini lesen die letzten zwei Zeilen dieses *caraṇa* verändert:

**aṁganeyarigella atipriyanāda, śu-  
bhāṁga mūruti** (Vijaya Rao liest zusätzlich **namma**.) puraṁdaraviṭhala ||

KP, TJS, SSK, Vidyabhushana, Radha Jayalakshmi lesen die letzten zwei Zeilen wie folgt:

**aṁganeyarigella atipriyanāda, śubha-** (Vidyabhushana liest ohne śubha)  
**maṅgaḷa mūruti** puraṁdaraviṭhala ||

Die Worttrennung in der dritten Zeile von *śubhāṅga* wird von den Versionen wie schon im zweiten *caraṇa* ignoriert und verkürzt als *śubha* gelesen. Binni Krishnakumar liest die letzten zwei Zeilen wie folgt:

**aṁgayara śrī lakṣmī atipriyanāda  
maṅgaḷa mūruti śrī** puraṁdaraviṭhalana ||

Die letzte Zeile von KP, SSK, Vidyabhushana, Radha Jayalakshmiweist und Binni Krishnakumar lässt sich wie folgt übersetzen:

*Das ist der glückverheissende Purandara Viṭhala.*

---

<sup>566</sup> Radha Jayalakshmi: maṅgaḷāṁga

<sup>567</sup> SKR, AVN, RKS, TJS, Vijaya Rao, Radha Jayalakshmi, V. N. Padmini: mōhanākāya **raṁga**; Vidyabhushana, O. S. Arun: mōhanākāra; Binni Krishnakumar: mōhanākāra **raṁga**

<sup>568</sup> O. S. Arun: **aṁgane**

<sup>569</sup> O. S. Arun: lakumi

<sup>570</sup> Der Ausruf «Tanz vor uns Armen!» steht im Kontrast zur verherrlichenden Lobpreisung Kṛṣṇas in dieser letzten Strophe. Der Verehrer betont all die Qualitäten, die Kṛṣṇa in seinen Augen besitzt (*maṅgaḷātmaka*, *mōhanākāra*, *saṅgītalōla*, *sadguṇaśīla*) und deutet damit gleichzeitig an, dass er selbst diese Qualitäten nicht besitzt und dies als Armutszeugnis erachtet.

### Metrik:

Diese Strophe ist in ihrer musikalischen Metrik regelmässig und unauffällig.

1	2	3	4	5	6	7	8
maṁ	gaḷā	tma	ka	mō	hanā	kā	rane
saṁ	gīta	lō	la	sad	guṇa	śī	la
maṁ	gaḷe	laku	miya	sa	hita	vāgi	baṁdu
kaṁ	gaḷa	muṁ	dāḍo	puram	dara	viṭha	la

### Klangfiguren:

Die Alliteration ist in dieser Strophe ausgebaut und beinhaltet bei allen Zeilen mindestens zwei Silben (*aṁga*). In Takt 1 und 3 kann die Alliteration in einen Anfangskehrreim erweitert werden (*maṁgaḷa*). Der Konsonanten-Stil ist in diesem *caraṇa* ziemlich ausgeglichen, tendiert aber etwas mehr zum *paraṣā*-Stil als zu den anderen.

### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist wie im *pallavi bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Das zusätzliche Grundgefühl (*sthāyibhāva*) im *anupallavi* ist *ratī*, die Lust, gepaart mit dem wechselnden Grundgefühl (*bhāva*) *harṣa*, der Entzückung.












maṅgaḷātmaka

*der in seinem Wesen glücksverheissend ist*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, dann Halb-Hocke mit gestrecktem Bein  
Gestik: Beide Hände in *haṁsāsya*, rechte Hand mit gestrecktem Arm nach vorne, linke Hand bei Brust, danach beide Hände in *ardhacandra*, Arme über dem Kopf gestreckt und am Körper entlang nach unten führen  
Mimik: Neutral lächelnd, entzückt



			<p>Haltung: Halb-Hocke mit gestrecktem Bein in linke Ecke  Gestik: Rechte Hand in aufrechter <i>alapadma</i> vor der Brust, linke Hand in <i>patāka</i> mit gestrecktem Arm in linke Ecke, Hand langsam nach unten führen  Mimik: Bewundernd</p>
 <p>saṁgītalōla  <i>dessen Leidenschaft die Musik ist</i></p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt  Gestik: Kṛṣṇa-Pose  Mimik: Neutral lächelnd</p>		
 <p>sadguṇaśīla  <i>dessen Natur reine Qualitäten hat</i></p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>hamsāsya</i> bei Brust, dann rechte Hand mit gestrecktem Arm nach vorne  Mimik: Neutral lächelnd</p>	

	<p>Haltung: Halb-Hocke  Gestik: Lakṣmī-Pose  Mimik: Gütig lächelnd</p>
<p>maṅgaḷe lakumiya  mit der  glückbringenden  Lakṣmī</p>	
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Beide Hände in <i>karkaṭa</i>, dann beide Hände in <i>haṁsapakṣa</i>, Arme seitlich ausstrecken, Hände versetzt, Arme zurückziehen  Mimik: Neutral lächelnd, erzählend</p>
<p>sahitavāgi baṁdu  zusammen bist gekommen</p>	
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, dann Halb-Hocke, ein Fuss stampft, das andere Bein ist diagonal nach vorne ausgestreckt, dann wechseln  Gestik: Beide Hände in <i>caturā</i> auf Bauchebene, Hände langsam nach vorne bringen, dann Kṛṣṇa-Haltung  Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>kaṅgaḷa muṁdāḍo  tanz vor uns Armen!</p>	



purandaraviṭhala  
*Purandaraviṭhala*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Viṭhala-Haltung  
Mimik: Jungenhaft

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

Es fällt auf, dass für diese Komposition ausgesprochen viele von der ursprünglichen Variante abweichende Versionen bestehen. Da einige Textvarianten in der abweichenden Reihenfolge der *caraṇa* und in den inhaltlichen Veränderungen übereinstimmen, kann man vermuten, dass dieses Lied in grundsätzlich unterschiedlichen Versionen im Umlauf ist. Da die gesungene Version von O. S. Arun der Vorlage von BKS mit nur wenigen Abweichungen folgt, kann man schliessen, dass diese Version des Liedes gleichermassen im Umlauf ist, wie die übrigen.<sup>571</sup> *Ōḍi bāro śrī vaikuṇṭhapati* teilt sich in ein *pallavi*, ein *anupallavi* und insgesamt fünf *caraṇa* auf und entspricht damit dem traditionellen Aufbau einer *kīrtane*. Wie bei Purandaras Stücken typisch ist das *pallavi* silbenmetrisch regelmässig. Die Bandbreite der Silbenmetren im *anupallavi* sowie in den Strophen ist ungewohnt gross.<sup>572</sup> Bezüglich der Moren kann ebenfalls kein eindeutiges Muster beobachtet werden.<sup>573</sup> Alle Teile des Stückes und auch alle Textvarianten befolgen die Alliteration. Der zusätzliche Imperativ *bārō* («komm!») lässt sich bei fast allen Textversionen in den meisten Strophen beobachten. In den musikalischen Interpretationen wird deutlich, dass der Auslaut dieses Ausdrucks gebraucht wird, um an das wiederholt gesungene *pallavi* anzubinden (*bārō...ōḍī*), was ein Grund sein kann, weshalb diese Textvariante sich verbreitet hat. Der vorherrschende *rasa* in diesem Stück ist *śṛṅgāra*, kombiniert mit einer lustvollen (*rati*) und entzückten (*harṣa*) Grundhaltung, die sich in den *caraṇa* zwei bis vier zusätzlich mit einem leichten Verdruss (*nirveda*) und Unmut (*amarṣa*) paaren.

Die Darstellungen Kṛṣṇas, welche hier geschildert werden, gehören zu den populärsten Bildern, die man von ihm zeichnet. Sowohl die Abbildung Bālakṛṣṇas mit der Hand voll gestohlener Butter als auch das Bild des vor Freude tanzenden Kṛṣṇas (*navanīta-nṛtta-mūrti*) und von Kṛṣṇa als Vēṇugōpāla (Flöte-spielender Kuhhirte) sind in diversen Reliefs und Skulpturen aus der Zeit zwischen dem 9. und 16. Jh. überliefert.<sup>574</sup>

Das *pallavi* enthüllt, dass es sich bei der Sprecherin vermutlich um eine Frau handelt, die darauf wartet, mit Kṛṣṇa zusammenzukommen. Deshalb drängt sie ihn bereits im *pallavi*, sich zu beeilen und prophezeit im *anupallavi*, dass sie ihn bei seiner Ankunft küssen, mit ihm sprechen und ihn besingen wird. Diese Abfolge ihres Tuns entspricht einer Steigerung der Intensität ihrer Verehrung. Sie zeigen aber auch die verschiedenen Beziehungen, die *bhakti*-Verehrer mit ihren Gottheiten pflegen. Sie hören ihnen zu, besingen sie, denken an sie, dienen ihnen, verehren sie, würdigen sie und geben sich ihnen vollständig hin.

«These 'nine-ways' are an attitude that involves all the senses. The devotee is present to god in speech, action and thinking. [...] All the body and the human faculties are

<sup>571</sup> Dies wird hier betont, da die Analyse von *jagaduddhāraṇa* (s. u.) gezeigt hat, dass es Textversionen gibt, die von Musikern nicht interpretiert werden.

<sup>572</sup> Die Metren bewegen sich zwischen *paṇkti* und *aṣṭi* ohne erkennbare Struktur oder Wiederholungsmuster. Auch einzelne Verszeilen lassen sich nicht spezifischen Silbenmetren innerhalb des allgemeinen Metrums namentlich zuordnen.

<sup>573</sup> Die Verse bewegen sich alle zwischen zwölf und 21 Moren und weisen wie schon bei den Silbenmetren gesehen eine grosse Bandbreite auf. In drei Fällen lassen sich einzelne Zeilen nach einem kanaresischen *jāti*-Metrum benennen (erste Zeile *anupallavi* ist ein *lalitē*-, die letzte Zeile des *anupallavi* und des ersten *caraṇa* ist ein *mandānila*-Metrum).

<sup>574</sup> S. VERGHESE (1995:54f.).

consecrated to god.»<sup>575</sup>

Die *gopī* im Stück drückt ihre Sehnsucht und ihr Begehren nach Kṛṣṇa aus und will ihn von seinen üblichen Spielen und Streichen losreißen. Die Komposition ist nach dem typischen zwei-Ebenen-Muster aufgebaut, bei welchem einerseits eine weltliche und andererseits eine religiöse Interpretation möglich ist. Die sprechende *gopī* erfüllt dabei die doppelte Verehrer-Rolle:

- diejenige der als in Kṛṣṇa verliebten Frau, die ihn körperlich begehrt, und
- diejenige als *bhaktā*, der will, dass Kṛṣṇas Aufmerksamkeit ihm alleine gilt.

---

<sup>575</sup> FERRIÉ (2008:425)

#### 4.1.4.5. Jagaduddhāraṇa

##### **Material**

##### Hauptvorlage:

PGR S. 240

##### Schriftliche Textgrundlagen:

SKR Band 1, S. 377, *śabdhārtha* S. 377

BKS Band 4, S. 4, *śabdhārtha* S. 131

AVN S. 264 – 265

BS S. 93

SSK S. 72 – 73

KP S. 123

GRS S. 63

TJS S. 40

##### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (1989)

##### Musikalische Schriftgrundlagen:

- M. Balamuralikrishna (1967)
- B. S. Raja Iyenger (1982 [Aufnahme: 193?])
- Hyderabad Sisters (1995)
- Anayadi Dhanalakshmi (2000)
- M. G. Sreekumar (2000)
- K. J. Yesudas (2002)
- Y. Vijayalakshmi (2002)
- M. S. Subbulakshmi (2005)
- Ramya Srinivasan (2007)
- Gayathri Girish (2007)
- T. M. Krishna (2009)
- Sudha Raghunathan (2010)
- Sumathy Sundar (2010)
- Unnikrishnan (2011)
- K. S. Chitra (2012)
- Sreeranjini Kodampally (2013)
- N. J. Nandini (2013)
- Bhooshani Kalyanaraman (2014)

##### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

Dieses Lied gehört zu den autobiografischen Stücken Purandaras. Das Stück entstand angeblich aufgrund Purandaras Besuchs in Malurpattna (Kn.: ಮಳೂರುಪಟ್ಟಣ, *maḷūrupaṭṭaṇa*), einem Dorf am Ufer des Kanva-Flusses (Kn.: ಕನ್ವನದಿ, *kanvanadi*), im Bezirk Banga-

lore-Channapatna (Kn.: ಬೆಂಗಳೂರು ಚನ್ನಪಟ್ಟಣ, *beṁgaḷūru-cannapaṭṭaṇa*). Inmitten dieses Dorfes befindet sich ein grosser Viṣṇu-Tempel, der Apramēyasvāmin gewidmet ist.<sup>576</sup> Dort steht die *mūrti* des Ambegālu-Kṛṣṇa (auf Knien krabbelnder Kṛṣṇa). SKR behauptet, dass Purandara, als er diese Form Kṛṣṇas sah, sich wie die Mutter Yaśodā fühlte, die mit Kṛṣṇa spielt. Das in ihm entstandene Bild setzte er in dieser Komposition um. Das Lied ist in Form eines *padam* choreographiert.



Abb. 122: Ambegālu-Kṛṣṇa-Abbildung im Viṭhala-Tempel (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

### Rāga: Hindusthāni kāpi

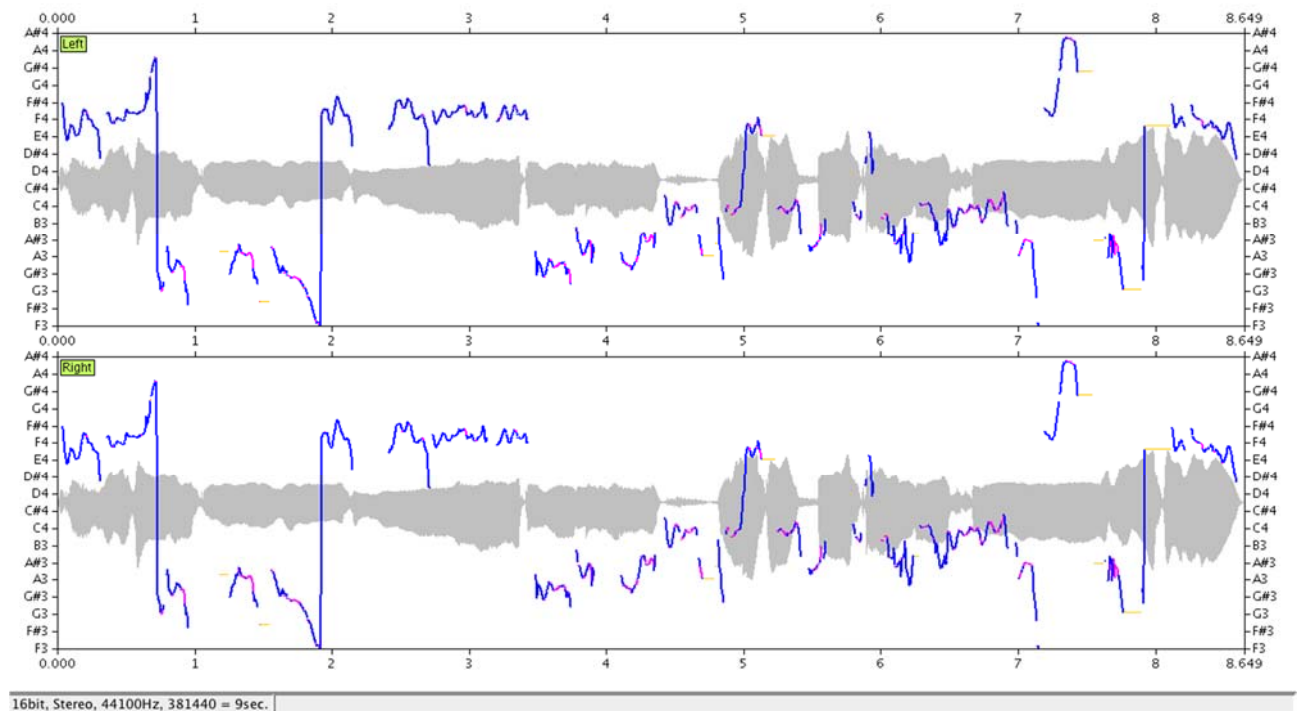


Abb. 123: Darstellung der ersten 8,5 Sekunden des Lieds jagaduddhārana im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt im Pitch-Analyzer. Markant ist, dass die Melodie eher in der unteren Tonlage verläuft. Das kann auf die Noten *sādhāraṇa-gāndhāra* (dominant zwischen

<sup>576</sup> S. SKR (1985d:371).

Sekunde 4,5 und 7) und *ṣaḍja* (dominant in Sekunde 2-3,5) zurückgeführt werden, die als *graha*- bzw. *aṁśa-svara* eine dominante Position in diesem *rāga* haben.<sup>577</sup> Die Melodie teilt sich deutlich in zwei Phrasen auf (Sek. 0-4,5 und Sek. 5-9). Die Melodie zeigt die typischen Verzierungen (*gamaka*) in diesem *rāga* in Sekunde 3 und zwischen Sekunde 6 und 7.

*Tāla: Ādi*

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		o	o
<i>akṣara</i>	4	2	2

---

<sup>577</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.



## ***Pallavi & anupallavi***

jagaduddhārana<sup>578</sup> āḍisidaḷeśōde<sup>579</sup> ||pa||  
jagaduddhārana<sup>580</sup> maganeṁdu ṭiḷiyuta |  
suguṇāṁtaraṁgana<sup>581</sup> āḍisidaḷeśōde<sup>582</sup> ||a-pa||

### Literarische Übersetzung:

*Den Beschützer und Retter der Welt<sup>583</sup>,  
ihn umhegt Yaśodā.  
Den Beschützer als ihren Sohn erachtend,  
der im Innersten gute Eigenschaften besitzt,  
ihn umhegt Yaśodā.*

### Textvarianten:

BKS und BS lesen dieses *pallavi* verändert:

jagaduddhāraka **tanna** maganeṁdu bagedu |  
**nigamagōcarana** āḍisidaḷu yaśōde ||pa||

*Er der die Welt rettet und beschützt,  
von dem die heiligen Schriften handeln,  
ihn als ihren Sohn erachtend,  
ihn umhegt Yaśodā.*

Ein *anupallavi* führen BKS und BS nicht auf. Von der klassischen Metrik her gesehen ist diese Version regelmässiger. Es fällt jedoch auf, dass alle anderen Versionen der hier verwendeten Textgrundlage von PGR folgen und kein Autor die Variante von BKS und BS nennt oder andeutet. Es finden sich auch keine Musikbeispiele für diese Textversion. Eine Möglichkeit wäre, dass sich die Trennung des *pallavi* in eine *pallavi-anupallavi*-Struktur durch die Singpraxis in der karnatischen Musik entwickelt hat, indem man den Hauptsatz (*jagaduddhārana āḍisidaḷeśōde*) separat sang, um ihn in einer Wiederholung mit Attributen auszuschnücken. Vorausgesetzt die Variante von BKS/BS und alle anderen Textversionen entspringen demselben Ur-Text, könnte diese Entwicklung eine Erklärung für die abweichende Textversion von BKS/BS sein. Eine weitere Erklärung könnte in der Verständlichkeit des Textes liegen. Die Version von BKS/BS könnte als schwierig empfunden worden sein. Deshalb kann sich die Textvariante wie bei PGR entwickelt haben, um das *prasāda-guṇa* noch

<sup>578</sup> GRS, B. S. Raja Iyenger, Vijaya Rao, Hyderabad Sisters, Anayadi Dhanalakshmi, K. J. Yesudas, Gayathri Girish, K. S. Chitra, Bhooshani Kalyanaraman: jagadōddhārana

<sup>579</sup> GRS, Anayadi Dhanalakshmi: āḍisidaḷ **yaśōdā**; M. Balamuralikrishna: āḍisidaḷe **yeśōdē**; B. S. Raja Iyenger, Gayathri Girish, Bhooshani Kalyanaraman: āḍisidaḷeśōdā; K. S. Chitra: āḍiṣidaḷ **yeśōdā**

<sup>580</sup> GRS, B. S. Raja Iyenger, Vijaya Rao, Hyderabad Sisters, Anayadi Dhanalakshmi, K. J. Yesudas, Gayathri Girish, K. S. Chitra, Bhooshani Kalyanaraman: jagadōddhārana

<sup>581</sup> SSK: suguṇāṁtaraṁgana; TJS: sugaṇāṁtaraṁgana; B. S. Raja Iyenger singt anstelle von suguṇāṁtaraṁgana **aganitaḡaṇana**; Anayadi Dhanalakshmi, Gayathri Girish, Bhooshani Kalyanaraman singen anstelle von suguṇāṁtaraṁgana **maguḡaḷa māṇikyana**; K. S. Chitra singt anstelle von suguṇāṁtaraṁgana **magu-gaṇa** [!] **māṇikyana**

<sup>582</sup> GRS, Anayadi Dhanalakshmi: āḍisidaḷ **yaśōdā**; M. Balamuralikrishna: āḍisidaḷe **yeśōdē**; B. S. Raja Iyenger, Gayathri Girish, Bhooshani Kalyanaraman: āḍisidaḷeśōdā; K. S. Chitra: āḍiṣidaḷ **yeśōdā**

<sup>583</sup> Kṛṣṇa wird hier Retter der Welt genannt. Dies nimmt Bezug darauf, dass sich Śrī Viṣṇu immer wieder inkarniert, um die Welt vor Bösem zu schützen, so wie er es auch als Kṛṣṇa getan hat.

eindeutiger zum Ausdruck zu bringen. Der zusätzliche Text im *anupallavi* lässt sich jedoch durch keine dieser Thesen erklären.

Die Version von GRS und Vijaya Rao *jagadōddhārana* zu lesen, ist eine weit verbreitete Variante unter karnatischen Musikern. Es handelt sich dabei um eine umgangssprachliche Variante zur literarischen Variante. Die Variante von PGR ist eine Sanskrit-nähere Form. Dies kann auch die Folge einer nachträglichen Sanskritisierung des Textes sein. In diesem Fall wäre die Variante von GRS und Vijaya Rao authentischer. Es kann aber auch sein, dass Purandaradāsa die Sanskrit-nähere Form gewählt hat und die mündliche Tradierung den Begriff in umgangssprachliches Kanaresisch abgeändert hat. Die Varianten von SSK und TJS zu *suguṇāṁta-raṁgana* sind inhaltlich beide möglich («mit guten Eigenschaften ...» bzw. «im Innersten der guten Gefolgschaft»). Stilistisch muten sie jedoch etwas gewöhnlich an. Die Variante von GRS das Ende des *pallavi* und *anupallavi* mit *āḍisidaḥ yaśōdā* zu lesen, lässt die Höflichkeitsform in der Endung weg und ist daher eine eher unästhetische Variante.

#### Metrik:

Der erste Schlag jedes Taktes bleibt leer, bzw. die vorangehende Silbe wird bis in den zweiten Schlag ausgehalten.

1	2	3	4	5	6	7	8
	jaga	du		ddhā		ra	ṇa
	ā	ḍisi	daḷe	śō		de	
	jaga	du		ddhā		ra	ṇa
	ma	ganem	du	ti	ḷi	yu	ta
	su	guṇā	ṁta	raṁ		ga	na
	ā	ḍisi	daḷe	śō		de	

#### Klangfiguren:

Die Alliteration tritt im ersten Schlag jeder Zeile auf und lautet auf *ga*. Zusätzlich sind die Wortwiederholungen von *jagaduddhārana* und *āḍisidaḷeśōde* als End- bzw. Anfangskehrreime anzusehen. Der Konsonanten-Stil ist eher sanft (*upanāgarikā*).

#### Sinnschmuckmittel:

*jagadud-dhāraṇa* & *suguṇānta-raṁgana* Zur Beschreibung Kṛṣṇas werden zwei *parikara* (Attribute) verwendet.

#### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) in diesem Refrain reduziert sich auf den letzten Ausdruck (den umhegt Yaśodā), welcher als *vātsalya-śṛṅgāra* (Mutterliebe) bezeichnet wird. Das *pallavi* im Allgemeinen ist ein Loblied auf die Vormachtstellung von Kṛṣṇa und kann stimmungstechnisch daher nicht tiefer analysiert werden.



jagaduddhāraṇa  
*den Beschützer und Retter der Welt*

### Version 1

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne  
Gestik: Beide Hände in *patāka*, Arme parallel nach vorne gestreckt, Arme langsam auseinanderführen, danach beide Hände auf Bauchebene mit Handfläche nach oben halten

Mimik: Staunend, bewundernd



jagaduddhāraṇa  
*den Beschützer und Retter der Welt*

### Version 2

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne nehmend, danach Halb-Hocke mit einem Bein nach vorne gestreckt

Gestik: Beide Hände in *sūcī*, Arme über dem Kopf gestreckt, Hände drehen sich um eigene Achse, danach beide Hände in *patāka* auf Bauchebene mit Handfläche nach oben halten

Mimik: Staunend, bewundernd



jagaduddhārana  
*den Beschützer und Retter der Welt*

### Version 3

Haltung: Halb-Hocke mit einem Bein nach vorne gestreckt, danach gestrecktes Bein anwinkeln

Gestik: Rechte Hand in *sūcī*, Arm nach hinten gestreckt, Hand dreht sich um eigene Achse, danach linke Hand in *patāka* auf Bauchebene mit Handfläche nach oben halten

Mimik: Staunend, bewundernd



āḍisidaḷeśōde  
*umhegt Yaśodā*

Haltung: Hocke

Gestik: Beide Hände in *patāka*, Arme zum Boden ausstrecken und hochnehmen wie ein Kleinkind, danach rechte Hand in *mṛgaśīrṣa* wechseln und zur Stirn bringen

Mimik: Liebevoll, mütterlich

	<p>Haltung: Hocke  Gestik: Linke Hand in <i>patāka</i> lassen, rechte Hand in <i>haṁsāsya</i> an Schläfe halten  Mimik: Erzählend</p>		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāsya</i> auf der Brust  Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>
<p>maganerṁdu tilīyuta  <i>Sohn nennend</i></p>		<p>suguṇāmtaraṁgana  <i>der im Innersten gute Eigenschaften besitzt</i></p>	

## ***Caraṇa 1***

nigamake silukada<sup>584</sup> agaṇitamahimana<sup>585</sup> |  
magugaḷa māṇikyana<sup>586</sup> āḍisidaḷeśōde<sup>587</sup> ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Den, der für die Überlieferung unfassbar,  
dessen Grossartigkeit unermesslich ist,  
den Rubin unter den Kindern,  
ihn umhegt Yaśodā.*

### Textvarianten:

BKS und BS führen als erstes *caraṇa* einen ganz anderen Text auf:

vaṭadeleya mēlusarṇpuṭada mēloragi urn- |  
guṭava vīruvana - āḍisidaḷu ||1||

*Er der mächtig ist,  
der auf dem gebogenen Banyan-Blatt liegt,  
der seinen grossen Zeh nach oben biegt<sup>588</sup>,  
ihn umhegt sie.*

Metrisch ist diese Version relativ unregelmässig, da die zweite Zeile verkürzt ist. Die übrigen Textvarianten lösen diese Problematik, indem sie am Ende jedes *caraṇa* zusätzlich den Begriff *yaśōde* aufführen, welcher die letzte Zeile jeweils entsprechend verlängert.

Den Text, welchen PGR und alle übrigen Textversionen hier als erstes *caraṇa* ansehen, führen BKS und BS als viertes *caraṇa* mit beinahe identischem Wortlaut auf.

Die Varianten von GRS und KP zu *silukada* sind beide als Druckfehler einzustufen. Vijaya Rao hat die Variante *mahīmana*. Diese Variante macht keinen Sinn und ist entweder eine Fehlinterpretation des Inhalts (*mahīmāna* = Stolz der Welt) oder ein Schreibfehler. Da dasselbe Wort weiter unten noch einmal erscheint, scheint die These einer systematischen Fehlinterpretation des Inhalts plausibel.

Anayadi Dhanalakshmi, Gayathri Girish, K. S. Chitra, Bhooshani Kalyanaraman singen diese Strophe nicht.

### Metrik:

Metrisch ist auch diese Strophe sehr regelmässig. Wie bereits im *pallavi* ist der erste Schlag in jedem Zyklus Text-leer.

---

<sup>584</sup> GRS, TJS: **nilukada** [!]; KP: **silukida** [!]

<sup>585</sup> Vijaya Rao: **mahīmana** [!]

<sup>586</sup> SKR: **māṇikyanā**; B. S. Raja Iyenger: **magumāṇikyana**; K. J. Yesudas: **magugaḷi māṇikyana**

<sup>587</sup> BKS & BS: **āḍisidaḷu**; GRS: **āḍisidaḷ yaśōdā**; M. Balamuralikrishna: **āḍisidaḷe yeśōdē**; B. S. Raja Iyenger: **āḍisidaḷeśōdā**

<sup>588</sup> Dieses Bild birgt das Sinnschmuckmittel des *vyatireka* (KP 105c), denn die Mächtigkeit Kṛṣṇas steht hier im Kontrast zu seiner Beschreibung als auf dem Rücken liegendes Baby.

1	2	3	4	5	6	7	8
	niga	make	si	lu		ka	da
	aga	ṇita	ma	hi		ma	na
	magu	gaḷa	mā		ṇi	kya	na
	ā	ḍisi	daḷe	śō			de

#### Klangfiguren:

Die Alliteration im jeweils zweiten Schlag jedes Taktes lautet auf *ga*. *Āḍisidaḷeśōde* ist wieder ein Endkehrreim zum gleichen Abschnitt im *pallavi*. Am Ende des zweiten und dritten Taktes ist ein ganz leichter Endreim feststellbar auf *-ana*. Der Konsonanten-Stil ist relativ ausgeglichen zwischen stark (*paruṣā*) und süß (*upanāgarikā*), der starke Aspekt überwiegt jedoch leicht.

#### Sinnschmuckmittel:

*maguḷa māṇikyana*

Kṛṣṇa wird hier verglichen mit einem Edelstein (*rūpaka*), um seine Einzigartigkeit hervorzuheben. So aussergewöhnlich wie ein Rubin unter vielen gewöhnlichen Steinen ist, so besonders ist Kṛṣṇa im Vergleich zu allen anderen Kindern.

#### Textkommentar:

In dieser Strophe ist der reformatorische Gedanke der *haridāsa* erkennbar. Purandaradāsa stellt Kṛṣṇa, entgegen den Anhängern der Orthodoxie, über die Veden. Selbst die Veden («das Wissen»), in denen doch (fast) alles Wissen enthalten ist, sind gegenüber Kṛṣṇas Grösse sprachlos. Die Loslösung von den klassischen Schriften auf dem *bhaktimārga* wird auch im *Nāradabhaktisūtra* empfohlen:








yo vedān api sannyasyati kevalam avicchinnānurāgam labhate |<sup>589</sup>

«Der, der den Veden entsagt, erreicht ein vollständiges, unaufhörliches Verlangen [nach Gott].»


#### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) in diesem Refrain reduziert sich wieder auf den letzten Ausdruck («den umhegt Yaśodā»), welcher als *vātsalya-śṛṅgāra* (Mutterliebe) bezeichnet wird. Die Strophe im Allgemeinen ist ein Loblied auf die mythologisch relevante Rolle von Kṛṣṇa und kann stimmungstechnisch daher nicht tiefer analysiert werden.

<sup>589</sup> NārBS 49

			<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, Oberkörper leicht zur Seite gedreht</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> zusammenhalten, dann aufschlagen wie ein Buch, rechte Hand lösen und mit Fingerspitzen auf linke Hand zeigen</p> <p>Mimik: Erzählend, staunend</p>
<p>nigamake <i>Für die traditionellen Überlieferungen</i></p>			
			<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Linke Hand bleibt gleich, rechte Hand in <i>hamsāsya</i> an die Schläfe halten, danach linke Hand mit Handfläche nach vorne bringen</p> <p>Mimik: Fragend, bestätigend</p>
<p>silukada <i>nicht erfassbar</i></p>			
			<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Bein nach vorne gestreckt</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel zu gestrecktem Bein, Hände mit Handflächen langsam nach oben drehen</p> <p>Mimik: Staunend, bewundernd, Blick geht nach oben</p>
<p>agaṇitamahimana <i>dessen Grossartigkeit unermesslich ist</i></p>			



	<p>Haltung: Halb-Hocke Gestik: Beide Hände in <i>hamsapakṣa</i>, rechte Hand vor Brust, linke Hand vor Bauch und verkehrt Mimik: Erzählend, neutral lächelnd</p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>ardhamukula</i> vor der Brust Mimik: Entzückt</p>
		<p>Haltung: Hocke, ein Knie am Boden Gestik: Linke Hand in <i>hamsapakṣa</i> auf Augenhöhe, rechte Hand in <i>patāka</i> mit Fingerspitzen auf linke Hand gerichtet, danach beide Hände in <i>patāka</i> und gebogenen Armen, wie bei einer Umarmung Mimik: Liebevoll, mütterlich, geschlossene Augen</p>	
<p><i>āḍisidaḷeśōde</i> <i>den umhegt Yaśodā</i></p>			

## Caraṇa 2

aṇōraṇīyana<sup>590</sup> mahatō mahīyana<sup>591</sup> |  
apramēyana<sup>592</sup> āḍisidaḷeśōde<sup>593</sup> ||2||

Literarische Übersetzung:

*Des Kleinsten Kleinstes,  
und des Grossen Grösstes,<sup>594</sup>  
der jenseits aller Massstäbe ist,<sup>595</sup>  
ihn umhegt Yaśodā.*

Textvarianten:

BKS und BS lesen das zweite *caraṇa* wie folgt:

viśvataścakṣuva viśvatōmukhana |  
viśvavyāpakana - āḍisidaḷu ||2||

*Er der alles durchdringt,  
dessen Augen überall sind,  
dessen Gesicht überall hingewandt ist,  
ihn umhegt sie.*

Dieser Text wird in keiner der anderen Textversionen aufgeführt. Sprachlich fällt auf, dass diese Strophe fast vollständig in Sanskrit komponiert ist und sich dadurch von den übrigen Teilen des Stücks, die mehrheitlich in Kanaresisch geschrieben sind, abhebt. Metrisch ist diese Strophe regelmässiger als die vorhergehende. BKS und BS lesen den Text, der hier als 2. *caraṇa* aufgeführt ist als *caraṇa* 3, lesen in der zweiten Zeile aber anstatt *apramēyana gaṇane-yilladavana*. Inhaltlich sagen beide Begriffe ähnliches aus, sodass man von einer lexikalischen Alternative sprechen kann.<sup>596</sup> Vijaya Rao wiederholt die Variante *mahīmana*. Diese Variante macht keinen Sinn und ist entweder eine Fehlinterpretation des Inhalts (*mahīmana* = Stolz der Welt) oder ein Schreibfehler für die Variante von SSK und TJS (*mahiman* = Grösse, Fülle), welche eine Möglichkeit ist, aber die Aussage der Strophe entsprechend verändert. Die Länge des letzten Vokals in der Variante von SKR und allen Komposita von GRS kann auf eine Verlängerung des Vokals durch die Singweise dieser Silben zurückge-

<sup>590</sup> BKS & BS: aṇōraṇīyana; GRS: aṇōraṇīyanā

<sup>591</sup> Vijaya Rao, Bhooshani Kalyanaraman: ~mahīmana; SSK & TJS: ~mahimana; GRS: ~mahīyanā; K. S. Chitra: ~mahīvana [!]

<sup>592</sup> SSK, B. S. Raja lyenger: apramēyanana; GRS: apramēyanā

<sup>593</sup> BKS & BS: āḍisidaḷu; GRS, Anayadi Dhanalakshmi: āḍisidaḷ yaśōdā; M. Balamuralikrishna: āḍisidaḷe yeśōdē; B. S. Raja lyenger, Gayathri Girish, Bhooshani Kalyanaraman: āḍisidaḷeśōdā; K. S. Chitra: āḍisidaḷ yeśōdā

<sup>594</sup> Übers. DEUSSEN (1897:274), *Yajurveda, Kāthaka-Upaniṣad*.

<sup>595</sup> Der Begriff des Apramēya-Kṛṣṇa steht für eine ganz bestimmte *mūrti* von Kṛṣṇa. Die Verwendung des Begriffes *apramēyana* ist der Hinweis dafür, dass es sich in diesem Stück um den Ambegalu-Kṛṣṇa aus dem Aprameyasvāmin-Tempel in Mallurpattana handelt (s. o.), da dies der einzige Tempel ist, in dem Kṛṣṇa im Hauptaltar als Kleinkind dargestellt wird.

<sup>596</sup> Der Grund, warum Purandaradāsa Kṛṣṇa *gaṇaneyilladavana* («unzählbar») nennt, kann mit dem *caraṇa nigamake silukada* ... erklärt werden: Selbst durch die Veden, die ein *pramāṇa* (Erkenntnismittel) sind, ist Kṛṣṇa nicht messbar.

führt werden. SSK hat hier die Variante *apramēyanana*. Es handelt sich dabei um eine typische Diplographie der Endsilbe. Eine solche kann durch das Singen des Stücks zur Ausfüllung der Noten in der Melodie erfolgen. Die Variante von SSK ist nicht falsch, ist aber literarisch nicht ästhetisch. K. J. Yesudas, Hyderabad Sisters singen diese Strophe nicht.

#### Metrik:

Würde man die Endsilbe der zweiten Zeile verlängern, wären die beiden Verszeilen morenmässig harmonisch. Bezüglich der Silben ist diese Strophe sehr regelmässig. Wie bereits im *pallavi* und *caraṇa* 1 ist der erste Schlag in jedem Zyklus Text-leer. Zusätzlich ist in dieser Strophe auch der sechste Schlag leer, bzw. die vorangehende Silbe wird bis zum nächsten Schlag ausgehalten.

1	2	3	4	5	6	7	8
	a	ṇō	ra	ṇī		ya	na
	ma	hatō	ma	hī		ya	na
	a	pra	mē			ya	na
	ā	ḍisi	daḷe	śō		de	

#### Klangfiguren:

Die Alliteration im jeweils zweiten Schlag jedes Taktes lautet auf *a*. Zusätzlich am Ende jedes Taktes ist ein Endreim, der auf *-īyana* bzw. *-yana* lautet. Am Schluss wiederholt sich wieder *āḍisidaḷeśōde* als Endkehrreim. Der Konsonanten-Stil ist relativ ausgeglichen zwischen stark (*paruṣā*) und süss (*upanāgarikā*), der starke Aspekt überwiegt jedoch leicht.

#### Sinnschmuckmittel:

*aṇōraṇīyana mahatō-mahīyana* Diese Beschreibung Kṛṣṇas ist eine *upamā*. Purandara spielt dabei auf die Aussage in der *Bhagavadgītā* an:

kavi-purāṇam anuśāsitām anoraṇīyaṁ samanumared  
yaḥ |  
sarvasya dhātāram acintya-rūpam āditya-varṇam  
tamaḥ parastāt ||<sup>597</sup>

«Wer sich vergegenwärtigt den Dichter der Urzeit, den Unterweiser und Regler, der kleiner ist als ein Atom, den Schöpfer und Erhalter von allem, dessen Erscheinung unfassbar ist, der glüht wie die Sonne, jenseits der Dunkelheit ...»<sup>598</sup>

<sup>597</sup> BhG 8.9

<sup>598</sup> S. o.

### Choreographie:

**Stimmung:** Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) in diesem Refrain reduziert sich wieder auf den letzten Ausdruck («den umhegt Yaśodā»), welcher als *vātsalya-śṛṅgāra* (Mutterliebe) bezeichnet wird. Die Strophe im Allgemeinen ist ein Loblied auf die Allmacht von Kṛṣṇa und kann gefühlstechnisch daher nicht tiefer analysiert werden.



āṇḍarāṇīyana  
*kleiner als das  
Kleinste*

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  
Gestik: Rechte Hand in *caturā*, vom Bauch nach vorne führend, linke Hand eingestützt  
Mimik: Erstaunt, erzählend



mahatōmahīyana  
*grösser als das Grösste*



Haltung: Halb-Hocke, ein Bein diagonal nach vorne gestreckt, Körper fest vorgebeugt, dann nach hinten gelehnt  
Gestik: Rechte Hand in *hamsapakṣa* auf Kniehöhe ansetzen, in ziehender Bewegung Arm strecken und Hand über den Kopf bringen, linke Hand in *dhola*  
Mimik: Erzählend, selbstbewusst



apramēyana  
*unermesslich*



Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Rechte Hand in *kartarīmukha* nach vorne drehen, linke Hand eingestützt, danach beide Hände in *hamsāsya*, rechte Hand bei Schläfe, linke Hand bei Bauchnabel  
Mimik: Erzählend, staunend



āḍisidaḷeśōde  
den umhegt Yaśodā

Haltung: Stehend, einen Schritt zur Seite gehend, Fuss flach anwinkeln  
Gestik: Rechte Hand in *patāka*, Arm seitlich ausgestreckt, linke Hand in *dhola*, danach beide Hände in *mṛgaśīrṣa* an Schläfen halten  
Mimik: Liebevoll, mütterlich, stolz

### ***Caraṇa 3***

paramapuruṣana<sup>599</sup> paravāsudēvana<sup>600</sup> |  
puraṁdaraviṭhalana<sup>601</sup> āḍisidaḷeśōde<sup>602</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Den höchsten Puruṣa,  
den höchsten Vāsudeva,  
den Purandaraviṭhala,  
ihn umhegt Yaśodā.*

#### Textvarianten:

BKS und BS führen als drittes *caraṇa* den Text auf, der in der vorliegenden Textvorlage *caraṇa 2* entspricht.<sup>603</sup> Der Text des hier genannten *caraṇa 3* kommt in BKS und BS nicht vor.

BKS und BS lesen die letzte Strophe in ihrem Text wie folgt:

ellaroḷu bharitanāgi ippa lakumiya |  
vallabha puraṁdaraviṭhalana - āḍisidaḷu ||5||

*Er der Purandaraviṭhala ist,  
den Geliebten der Lakṣmī,  
der alle erfüllt und nährt<sup>604</sup>,  
ihn umhegt sie.*

Diese Strophe ist wieder, wie die ersten zwei *caraṇa* von BKS und BS, ganz anders als es die übrigen Textversionen aufführen.

#### Metrik:

1	2	3	4	5	6	7	8
	pa	rama	pu	ru	ṣa		na
	pa	rava	su	dē		va	na
	pu	raṁda	ra	vi	ṭha	la	na
	ā	ḍisi	daḷe	śō			de

<sup>599</sup> SSK: paramapuruṣa; GRS: parama puruṣanā

<sup>600</sup> TJS: paravāsudēva

<sup>601</sup> GRS: puraṁdara viṭhalanā

<sup>602</sup> GRS, Anayadi Dhanalakshmi: āḍisidaḷ **yaśōdā**; M. Balamuralikrishna: āḍisidaḷe **yeśōdē**; B. S. Raja Iyenger, Gayathri Girish, Bhooshani Kalyanaraman: āḍisidaḷeśōdā; K. S. Chitra: āḍiṣidaḷ **yeśōdā**

<sup>603</sup> S. o.

<sup>604</sup> Hier wiederholt sich der Kontrast, der schon in der ersten Strophe der BKS-Variante hervorgebracht wurde, das Sinnschmuckmittel des *vyatireka* (KP 105c). Kṛṣṇa ist das besungene Kind und zugleich der Geliebte der Lakṣmī.

### Klangfiguren:

Die Alliteration im jeweils zweiten und anfangs des dritten Schlages jedes Taktes lautet auf *pa* und *ra*. Diese Alliterationssilben kommen zusätzlich nochmals im ersten Takt im vierten und fünften Schlag vor, weshalb es sich in dieser Strophe um eine wiederholte Alliteration (*anuprāsa*) handelt. Am Ende der ersten drei Takte findet ähnlich wie in der vorangegangenen Strophe ein Endreim auf *-ana* statt. Am Schluss wiederholt sich wieder *āḍisidaḷeśōde* als Endkehrreim. Der Konsonanten-Stil ist relativ ausgeglichen zwischen stark (*paruṣā*) und süß (*upanāgarikā*), der starke Aspekt überwiegt jedoch leicht.

### Choreographie:

**Stimmung:** Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) in diesem Refrain reduziert sich wieder auf den letzten Ausdruck («den umhegt Yaśodā»), welcher als *vātsalya-śṛṅgāra* (Mutterliebe) bezeichnet wird. Die Strophe im Allgemeinen ist ein Loblied auf die Gnade von Kṛṣṇa und kann stimmungstechnisch daher nicht tiefer analysiert werden.

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, Handflächen nach oben gedreht, danach rechte Hand in <i>śikharā</i> vor Brust, linke Hand in <i>dhola</i> Mimik: Bewundernd, erzählend</p>
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt in linke Ecke gehend Gestik: Linke Hand in <i>siṃhāmukha</i>, Arm in linke Ecke gerichtet, rechte Hand in <i>sūcī</i> bei Brust, Hand dreht, wippt auf und ab, danach rechte Hand in <i>alapadma</i>, linke Hand in <i>patāka</i> über rechte Hand, beide Hände auf Bauchebe Mimik: Erzählend</p>



Haltung: Stehend, ein Fuss flach angewinkelt  
 Gestik: Viṭhala-Pose  
 Mimik: Jungenhaft

*puraṁdaraviṭhalana*  
*den Purandara*  
*Viṭṭhala*



*āḍisidaḷeśōde*  
*den umhegt Yaśodā*

Haltung: Stehend, Füße gekreuzt, danach Halb-Hocke, dann einen Schritt nach hinten gehend

Gestik: Kṛṣṇa-Pose mit Feder, danach beide Hände in *patāka*, Arme versetzt in rechte vordere Ecke gerichtet, von oben nach unten fahren, danach beide Hände in *mṛgaśīrṣa* an Schläfen halten

Mimik: Neutral lächelnd, bewundernd, liebevoll mütterlich



## Allgemeiner Kommentar zum Lied

Das vorliegende Lied besteht in zwei völlig unterschiedlichen Versionen. Die Textversion von BKS und BS führt fünf Strophen auf und teilt sowohl das *pallavi* als auch zwei *caraṇa* mit der hier genannten Vorlage. Das *anupallavi* und die restlichen drei *caraṇa* weichen inhaltlich und stilistisch ganz von der hier genannten Vorlage ab. Die Variante von BKS und BS ist um einiges poetischer als die Vorlage, scheint jedoch völlig unbekannt zu sein. Es fand sich keine musikalische Interpretation der BKS-Version, so dass der Vergleich zwischen den zwei Lied-Varianten im Rahmen dieser Analyse nicht weiter diskutiert werden kann. Die Vorlage von PGR führt *pallavi*, *anupallavi* und drei *caraṇa* auf und ist formal und inhaltlich wie eine klassische *kīrtane* aufgebaut. Das Lied *jagaduddhāraṇa* wird in einem 8er-Zyklus (*ādi-tāla*) gesungen. Die musikalische Metrik ist unauffällig. In der ganzen Komposition spielt Purandara mit einem Endkehrreim, welcher immer am Ende des *caraṇa* (*ādi-sidaḷeśode*) in das *pallavi* überleitet. Diese sich wiederholende Phrase ist auch der einzige inhaltliche Hinweis darauf, in welchem Kontext Purandara dieses Stück visualisiert haben könnte. Die Stimmung in diesem Lied ist hauptsächlich *bhakti*- und *vātsalya-śṛṅgāra*.

Purandaradāsa zeichnet hier das Bild zwischen Yaśodā, der Ziehmutter Kṛṣṇas, und Kṛṣṇa selbst. Purandara spielt mit den Gegensätzen des unübertroffenen Gottes auf der einen Seite und der gewöhnlichen Mutter-Kind-Beziehung auf der anderen Seite. Die sich kontrastierenden Beschreibungen von Kṛṣṇa als unermesslicher (*agaṇita-mahimāna*), unfassbarer (*apramēya*) und höchster (*parama-puruṣa*) Gott, und die gleichzeitige Wiederholung des Bildes der ihn umsorgenden Mutter, birgt den Grundgedanken dieses Liedes in sich: Es ist Kṛṣṇas Gnade zu verdanken, dass er trotz seiner Grossartigkeit heruntergekommen ist, um als menschliches Kind von Yaśodā mit seiner Anwesenheit zu beglücken. Dass das Prinzip von Gnade ein wichtiger Bestandteil der *bhakti*-Philosophie der *haridāsa* war, zeigt ein Auszug aus dem *Nāradabhaktisūtra*:

labhyate 'pi tat-kṛpayaiva | [...] tad eva sādhyatām tad eva sādhyatām |<sup>605</sup>

«Durch Gottes Gnade wird [eine Beziehung zu ihm] erreicht. Macht Euch dies wahrlich zu nutze, nutzt dies wahrlich.»

Es ist die Dankbarkeit für diese Gnade, die die Stimmung des Liedes bestimmt.

---

<sup>605</sup> NārBS 40 & 42

#### 4.1.4.6. *Kaṇḍe nā gōvīndana*

##### **Material**

###### Hauptvorlage:

BKS Band 1, S. 75, *śabdhārtha* S. 256 – 257

###### Schriftliche Textgrundlagen:

SKR Band 1, S. 362, *śabdhārtha* S. 362

PGR S. 163

AVN S. 140

BS S. 116

GRS S. 54 – 55

KP S. 33 – 34

SSK S. 300

TJS S. 189 – 190

###### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (1989)

###### Musikalische Textgrundlagen:

- Sanjay Subrahmanyam (2002)
- Malladi Brothers (2003)
- Vamsi Das (2010)
- Nisha P. Rajagopal (2010)
- Pavani Kashinath (2012)
- Bombay Jayashree (2012)

###### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

SKR behauptet, Purandara habe dieses Lied aufgrund seiner Reise nach Belur geschrieben.<sup>606</sup> In Belur befindet sich ein antiker Tempel aus dem 12. Jh. für Kṛṣṇa-Viṣṇu. Die *mūrti*, welcher dieses Stück gewidmet ist, befindet sich dort im Heiligtum und nennt sich Cenna-kēśava.<sup>607</sup> Das vorliegende Stück bedient sich einer Vielzahl von mythologischen Hinweisen, die Viṣṇu und seine Inkarnationen beschreiben und ist ein typisches *śṛṅgāra-bhakti*-Lied. Das Lied wurde als *padam* choreographiert.

---

<sup>606</sup> S. SKR (1985a:361).

<sup>607</sup> Ausführlicher zu diesem Tempel s. o. in der Liedanalyse von *āṛige vadhuvāde*.

## Rāga: Candrakauṁś

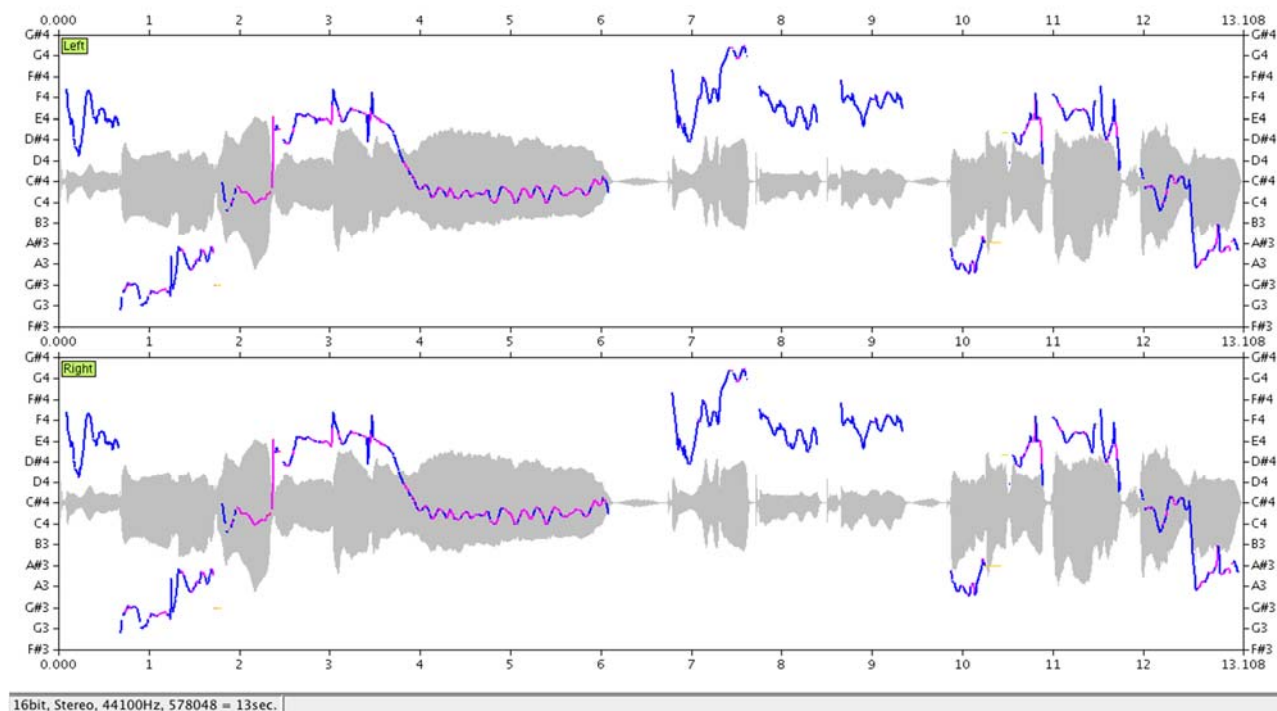


Abb. 124: Darstellung der ersten 13 Sekunden des Lieds *kaṁḍe nā gōvīṁdana* im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt im Pitch-Analyzer. Die sprunghaft verlaufende Melodie begründet sich mit den weiten Intervallen zwischen den Noten dieses *rāga*, der insgesamt nur aus fünf Noten besteht (*auḍava-rāga*).<sup>608</sup> Besonders die Note *śuddha-dhaivata* hebt sich durch Verzierungen (*gamaka*) hervor (Sek. 2, Sek. 4-6 und 12). Typisch für diesen *rāga* sind die Schlenker aus der oberen in die untere Tonlage, wie sie in Sekunde 3-4 sichtbar ist. Die Melodie teilt sich in zwei Phrasen auf (Sek. 0-6 und 7-13).

## Tāla: Ādi

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		○	○
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>608</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

## ***Pallavi***

kaṁḍe nā gōviṁdana<sup>609</sup>

puṁḍarīkākṣa<sup>610</sup> pāṁḍavapakṣana<sup>611</sup> ||pa||

### Literarische Übersetzung:

*Ich sah Gōvinda,*

*den lotusäugigen Pāṁḍava-Verbündeten<sup>612</sup>.*

### Textvarianten:

Das Wort *kṛṣṇana* kommt bei BKS im *pallavi* nicht vor, wird aber bei allen anderen Textvarianten im *pallavi* erwähnt, wenn auch an unterschiedlichen Stellen. Hört man sich Aufnahmen von verschiedenen Sängern und Sängerinnen an, wird *kṛṣṇana* populärerweise am Ende der ersten Zeile gesungen. Inhaltlich macht dieser Zusatz keinen Unterschied.

### Metrik:

Die Versionen von Sanjay Subrahmanyam, Pavani Kashinath, Vamsi Das und Nisha P. Rajagopal in der ersten Zeile bewirken eine metrische «Verbesserung», die sowohl die Silben- und Moren-Zahl ausgleicht, als auch den Flow regelmässiger macht.<sup>613</sup>

1	2	3	4	5	6	7	8
kaṁ	ḍe	nā	gō	viṁ	da	na	
puṁ	ḍarī	kā	kṣa	pāṁ	ḍava	pak	ṣana

### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet in diesem Refrain auf *-ṁḍa* bzw. *-ṁḍe* und tritt nicht nur am Anfang der Takte, sondern auch in den Schlägen 5 und 6 nochmals auf. Die Akkusativ-Endungen am Ende jedes Taktes können als Endreim aufgefasst werden. Der Konsonantenstil ist grob und daher eine *paruṣā*, da lange Komposita und einige Retroflexe oder Zischlaute vorkommen. Dieser Stil bekräftigt, mit welchem Nachdruck und welcher Überzeugung die Worte gesprochen werden.

### Sinnschmuckmittel:

*puṁḍarīkākṣa* Purandara beschreibt Gōvindas Augen in dieser Strophe mit der Form eines Lotosblattes und bedient sich damit einer gängigen *upamā* zur Beschreibung seiner Schönheit.

<sup>609</sup> Sanjay Subrahmanyam, Pavani Kashinath, Vamsi Das, Nisha P. Rajagopal: gōviṁdana **śrī kṛṣṇana**

<sup>610</sup> Sanjay Subrahmanyam, Malladi Brothers, Pavani Kashinath, Vamsi Das, Nisha P. Rajagopal, Bombay S. Jayashri: puṁḍarīkākṣana




<sup>611</sup> SKR, PGR, AVN, KP, SSK, GRS, TJS: pāṁḍavapakṣa **kṛṣṇana**; Vijaya Rao: **śrī~**

<sup>612</sup> Kṛṣṇa war Verbündeter der Pāṁḍava, der fünf Brüder, die im grossen *Mahābhārata*-Epos ihr Königreich verlieren.

<sup>613</sup> Mehr zu dieser Textvariante s. u. im allgemeinen Kommentar zum Lied.

### Choreographie:

**Stimmung:** Das Stück wird mit einer in Kṛṣṇa verliebten Nāyakī inszeniert. Die *śṛṅgāra-bhakti* des Stückes wird hier in Form von *kānta*- oder *madhurya-bhakti* interpretiert. Die *nāyakī* verkörpert sowohl die verliebte *gopī*, als auch eine Gottesverehrerin.

 <p>kaṇḍe nā <i>Ich sah</i></p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend Gestik: Beide Hände in <i>padmakōśa</i>, von den Augen wegführend, danach <i>candrakalā</i>, Blick schweift in die Ferne Mimik: Staunend, verliebt, ungläubig</p>
 <p>gōvīṇḍana <i>Gōvinda</i></p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend Gestik: Zuerst beide Hände <i>patāka</i>, Handflächen gegen oben, Arme fast gestreckt diagonal nach vorne, danach rechts <i>sūcī</i>, die sich leicht hebt und senkt, links <i>siṃhā-mukha</i>, beides immer noch diagonal ausgerichtet Mimik: Sehnsüchtig, neutral lächelnd</p>
 <p>puṇḍarīkākṣa <i>den Lotusäugigen</i></p>	<p>Haltung: Halbhocke, ein Bein gestreckt Gestik: Linke Hand in <i>alapadma</i> vor der Brust, rechte Hand in <i>kartharīmukha</i>, die entlang dem unteren Augenlid nach aussen zieht Mimik: Strahlend, lächelnd</p>



pāṇḍavapakṣana  
den Verbündeten der Pāṇḍavas

Haltung: Stehend, Füße zusammen, dann ein Bein angehoben

Gestik: Rechts alle Finger auseinander gestreckt, danach *mukula*, links *śikhara*, danach beide Hände *khīlaka*, danach linke Hand in *śirhāmukha*, Arm diagonal nach vorne ausgestreckt, rechte Hand in *sūcī*, Arm nach hinten ausgestreckt

Mimik: Erzählend, neutral lächelnd, bestätigend

## Caraṇa 1

kēśava nārāyaṇa śrīkṛṣṇana  
vāsudēva<sup>614</sup> acyutānanta<sup>615</sup> ||  
sāsiraṇāmada<sup>616</sup> śrīhṛṣīkēśana  
śēṣaśayana namma vasudēvasutana<sup>617</sup> ||1||

### Literarische Übersetzung:

...den Langhaarigen, den Ur-Menschen-Sohn, den Dunklen,  
den Vasudēviker, den unvergänglich Unendlichen,  
den tausend-namigen verehrten Hṛṣīkēśa,  
meinen auf der Schlange liegenden Vasudēvasohn.

### Textvarianten:

In dieser Strophe besteht die Version *acyutānanta* statt *acyutānanta*. Das Kompositum mit dem Hinterglied *ānanda* (Sa.: «Freude, Glückseligkeit») lässt sich zwar übersetzen, kommt jedoch nur in zwei Strasseneditionen vor. Es handelt sich hierbei daher höchst wahrscheinlich um eine fehlerhafte Tradierung.

### Metrik:

Bis auf den 5. und 6. Schlag in jedem Takt ist der Flow in der musikalischen Metrik regelmässig.

1	2	3	4	5	6	7	8
kē	śava	nā	rāya	ṇa	śrī	kṛṣ	ṇana
vā	su	dē	va	acyu	ta a	naṁ	tana
sā	sira	nā	mada	śrī	hṛṣī	kē	śana
śē	ṣa śa	yana	namma	vasu	dēva	suta	na

### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet in diesem Refrain auf -śa bzw. -sa oder -ṣa. Der vorangehende auslautende Vokal ist jeweils lang. Die Alliterations-Konsonanten wiederholen sich auch noch an anderen Stellen über die ganze Strophe verteilt. Die Akkusativ-Endungen am Ende jeder Zeile können als Endreim aufgefasst werden. Der Konsonantenstil ist grob und daher eine *paruṣā*, da lange Komposita und einige Zischlaute vorkommen.

### Sinnschmuckmittel:

*acyuta-ananta* Mit diesem *udātta* wird Kṛṣṇa in dieser Strophe als der Unvergängliche charakterisiert, d.h. er wird aus der Reihe der mythologischen vergänglichen Gestalten herausgehoben und mit Viṣṇu, dem allmächtigen Erhalter des Universums, identifiziert.

<sup>614</sup> Pavani Kashinath: vāsudēvaṇa

<sup>615</sup> SSK, TJS: ~ānanta





<sup>616</sup> SKR, AVN, SSK, Nisha P. Rajagopal: ~nāmana

<sup>617</sup> GRS: vāsudēva~ [!]







Die restlichen Epitheta, die in dieser Strophe genannt werden, sind *parikara-alamkāra*, also Beschreibungen von Kṛṣṇa durch bekannte Eigenschaften.

Choreographie:

*Stimmung:* Die Stimmung in dieser Strophe beschränkt sich weitestgehend auf *śṛṅgāra-bhakti*, mit einzelnen Einlagen von *vismaya* (Erstaunen) und *adbhuta* (Bewunderung).

		<p>Haltung: Halbhocke, ein Bein gestreckt          Gestik: Beide Hände in <i>kartharīmukha</i> neben den Schläfen, Hände gehen in Wellenbewegungen diagonal nach unten weg vom Kopf          Mimik: Neutral lächelnd</p>	
<p>kēśava den Kēśava</p>			
	<p>Haltung: Stehend, Füße gekreuzt          Gestik: Viṣṇu-Haltung          Mimik: Gütig lächelnd</p>		
<p>nārāyaṇa den Nārāyaṇa</p>			<p>śrīkṛṣṇana den Śrī Kṛṣṇa</p>
	<p>Haltung: Auf einem Bein stehend, rechtes Bein angewinkelt in der Luft          Gestik: Rechts <i>sarpaśīrṣa</i>, Handfläche gegen vorne gerichtet, mit gebogenem Arm oberhalb des Knies, linke Hand <i>śikhara</i>, auf Kopfhöhe mit leicht gebogenem Arm          Mimik: Neutral lächelnd</p>		
<p>vāsudēva den Vāsudēva</p>			



	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen          Gestik: Linke Hand eingestützt, rechte Hand in <i>haṁsāsya</i> vor der Brust mit Handfläche gegen vorne, mit gestrecktem Arm vor dem Körper von Stirnhöhe bis auf Höhe des Bauches eine gerade Linie zeichnen          Mimik: Erzählend, bestätigend</p>			
<p>acyutānāmtana den Unvergänglichen und Unendlichen</p>				<p>Haltung: Stehend, zuerst einen Schritt nach vorne, danach Füße zusammen          Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i> von unten her hinstellen, danach rechts in <i>haṁsāsya</i>, mit den Fingerspitzen auf linke Hand gerichtet, linke Hand in <i>patāka</i>          Mimik: Staunend, erzählend</p>
<p>sāsiranāmada der tausend-namige</p>		<p>Haltung: Halbhocke, ein Fuss angewinkelt          Gestik: Rechte Hand in <i>mayūra</i> über dem Kopf, linke Hand in <i>mṛgaśīrṣa</i> rechts neben dem Mundwinkel          Mimik: Neutral lächelnd</p>		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach hinten gehend          Gestik: Beide Hände in <i>sarpaśīrṣa</i> zusammenhalten, mit gestreckten Armen von Stirnhöhe in Wellenbewegungen bis auf Bauchhöhe hinunter          Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>śrīhr̥ṣṭikēśana verehrte Hr̥ṣṭikēśa</p>	<p>śēṣa den auf der Schlange</p>			

	<p>Haltung: Halbhocke, ein Bein gestreckt  Gestik: Rechte Hand <i>sarpaśīrṣa</i>, gebogener Arm hinter dem Kopf, andere Hand <i>dhola</i>  Mimik: Geschlossene Augen, schlafend, leicht lächelnd</p>		<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Beide Hände <i>patāka</i>, übereinander gelegt auf Brust  Mimik: Huldvoll, liebevoll</p>
		<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Linke Hand eingestützt, rechte Hand <i>śikhara</i> nach vorne setzend, danach beide Hände <i>haṁsapakṣa</i>, linke Hand mit Handrücken gegen unten, Abstand zwischen den Händen in der Grösse eines Säuglings  Mimik: Erzählend</p>	
<p>vasudēvasutana  <i>Vasudēvasohn</i></p>			

## Caraṇa 2

mādhava madhusūdana<sup>618</sup> trivikramana<sup>619</sup>  
yādava kulajana munivarm̐dyana<sup>620</sup> ||  
vēdāntavēdya<sup>621</sup> śrī im̐dire ramaṇana-<sup>622</sup>  
nādimūṛuti<sup>623</sup> prahlādavaradana<sup>624</sup> ||2||

### Literarische Übersetzung:

...den Mādhava, den Madhu-Vernichter, den Trivikrama,  
den Yadu-stämmigen, den von Menschen und Weisen verehrten,  
den Vēdānta-Offenbarer und Offenbarten, den Geliebten der verehrten Indirā,  
den Ur-gestaltigen, den Wunschgewährer des Prahlada<sup>625</sup>.

### Textvarianten:

Es bestehen Textvarianten, in welchen in der zweiten Linie der Teil *-jana muni-* unterschlagen wird. Einerseits verändert dies die Bedeutung der Zeile, Kṛṣṇa wäre demzufolge nicht von den Weisen und Menschen, sondern lediglich von seiner eigenen Familie verehrt. Andererseits fehlen der Strophe dadurch mehrere Silben, was einen Einfluss auf die Metrik und die musikalische Umsetzung hat. Sanjay Subrahmanyam, Pavani Kashinath, Vamsi Das, Nisha P. Rajagopal und Bombay S. Jayashri lassen dieses *caraṇa* weg.

### Metrik:

Wie schon in der vorangehenden Strophe, sind vor allem die Schläge 5 und 6 in allen Takten unregelmässig. Auch sonst fällt auf, dass die Strophe silbenreicher und dadurch ein wenig unruhiger im Flow ist, als die anderen *caraṇa*.

1	2	3	4	5	6	7	8
mā	dhava	madhu	sūda	na	tri	vi kra	mana
yā	dava	kula	jana	mu	ni	vaṁ	dyana
vē	dāṁta	vē	dya śrī	im̐	dire	rama	ṇana
ā	dimū	ruti	prah	lā	da	vara	dana

<sup>618</sup> GRS: ~sūdhana

<sup>619</sup> SKR, AVN & SSK: ~krama; TJS: śrīvikramana

<sup>620</sup> PGR, KP, SSK, GRS, TJS, Vijaya Rao, Malladi Brothers: yādavakulavar̐m̐dyana

<sup>621</sup> SKR, PGR, AVN, BS, KP, SSK, GRS, TJS, Vijaya Rao, Malladi Brothers: ~vēdyana

<sup>622</sup> SKR, PGR, AVN, KP, SSK, GRS, TJS, Vijaya Rao, Malladi Brothers: im̐dirāramaṇana

<sup>623</sup> SKR, PGR, AVN, KP, SSK, GRS, TJS, Vijaya Rao, Malladi Brothers: ādimūṛuti

<sup>624</sup> Malladi Brothers: pradātavaradana

<sup>625</sup> Die Legende von Prahlāda erzählt vom Sohn des Dämonenkönigs Hiranyakaśipu, der entgegen dem Wunsch seines Vaters ein treuer Bhakta von Gott Viṣṇu war, s. ViP 1.17.-1.20. Gott Viṣṇu vereitelte jeden Versuch des Königs, seinen unliebsamen Sohn loszuwerden, und beschützte so seinen Verehrer vor dem Tod. Am Ende der Legende erscheint Viṣṇu in Form von Narasimha – in der Gestalt halb Mensch, halb Löwe – und zerfleischt Hiranyakaśipu. Prahlāda erweist sich daraufhin als würdiger und selbstloser Viṣṇu-Verehrer und bittet Viṣṇu seinem Vater zu verzeihen.

### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet in diesem *carāṇa* auf *-dha* bzw. *-da*. Der Alliterations-Konsonant und stellenweise auch ein vorangehender langer Vokal werden im ganzen Stück immer wiederholt. Die Akkusativ-Endungen am Ende jeder Zeile können als Endreim aufgefasst werden. Der Konsonantenstil ist süß und daher eine *upanāgarikā*, da kaum Retroflexe oder Zischlaute vorkommen. Dieser Stil stimmt mit der verherrlichenden Stimmung im *carāṇa* überein.

### Sinnschmuckmittel:

*vēdānta-vēdya* Dieser Ausdruck ist ein *sleśa*, denn er kann auf zwei Arten verstanden werden: Kṛṣṇa ist der, der das *Vēdānta* erkennbar macht und gleichzeitig auch der, der durch das *Vēdānta* erkennbar wird.

*prahlāda-varadana* Dieser Ausdruck ist eine *aprastutaprasāṁsā*, eine Umschreibung Viṣṇu-Kṛṣṇas durch den Hinweis auf einen Mythos (s. u.).

Die restlichen Epitheta, die in dieser Strophe genannt werden, sind *parikara-alamkāra*, also Beschreibungen von Kṛṣṇa durch bekannte Eigenschaften.

### Texterklärungen:

*prahlāda-varadana* Zum Schluss der Legende von Prahlāda gewährt Viṣṇu in der Gestalt von Narasirṁha seinem treuen Verehrer einen Wunsch, weil er von seiner Hingabe so gerührt ist. Prahlāda wünscht sich Gnade für seinen fehlgeleiteten Vater:

tvayi *bhaktimato* dveṣād aghaṁ tat-saṁbhavaṁ ca yat |  
tvat-prasādāt prabho sadyas tena mucyatu me pitā ||<sup>626</sup>

«Befreie geschwind meinen Vater von den Taten, von der Sünde seines Hasses, durch Deine Gnade und Ungetrübtheit, Herr.»




Dieser selbstlose Wunsch liess Viṣṇu weitere Wünsche für Prahlāda aussprechen, wofür er als Wunschgewährer Prahlādas gelobt wird.

### Choreographie:

*Stimmung:* Die Stimmung in dieser Strophe beschränkt sich auf *śṛṅgāra-bhakti*. Die Aspekte von *vismaya* (Erstaunen) und *adbhuta* (Bewunderung) weichen hier der neutralen *bhakti*-Stimmung, denn das *carāṇa* erwähnt vor allem mythologische Fakten.

---

<sup>626</sup> ViP 1.20.24

 <p style="text-align: center;">mādharma den Mādharma</p>	<p>Haltung: Zuerst in Halbhocke, dann stehend mit gekreuzten Beinen  Gestik: Rechte Hand in <i>bāṇa</i>, Arm links quer vor dem Oberkörper gestreckt, in einer halbrunden Bewegung auf die rechte Seite bis auf Schulterhöhe, linke Hand in <i>dhola</i>  Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p style="text-align: center;">madhu den Madhu- Dämonen-</p>	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>bhramara</i>, Fingerspitzen offen, beide Hände bei den Mundwinkeln  Mimik: Fürchterlich</p>
 <p style="text-align: center;">sūdāna Vernichter</p>	<p>Haltung: Halbhocke, mit Schritt auf einem Fuss und anderen Fuss anwinkeln  Gestik: <i>Brahmara</i> von vorn bleibt, die andere Hand in <i>patāka</i> von oben diagonal nach unten vor dem Körper durch, Kopf folgt der Arm-Richtung  Mimik: Entschlossen, erregt</p>



trivikramana

*den der drei Schritte gemacht hat*

Haltung: Stehend, zuerst Füße zusammen, danach Schritte nach vorne gehend

Gestik: Rechte Hand *triśūla*, linke Hand eingestützt, danach beide Hände *tripatāka*, Arme gestreckt, Hände dreimal abwechselungsweise diagonal vor dem Körper mit Handfläche gegen Boden gerichtet Schritte nachzeichnen

Mimik: Erzählend



yādavakula

*den der aus dem Klan der Yādavas stammt*

Haltung: Stehend, Füße zusammen

Gestik: Rechte Hand in *padmakōśa*, die sich öffnet in *alapadma*, linke Hand in *patāka*, Handfläche nach oben, beide Hände vor der Brust

Mimik: Erzählend



jana





*den der von den Menschen*

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne

Gestik: Beide Hände *hamsapakṣa*, mit gestreckten Armen vor sich beginnen und auseinanderbringen

Mimik: Erzählend

	<p>Haltung: Stehend auf einem Bein, anderes Bein angewinkelt in der Luft</p> <p>Gestik: Beide Hände <i>hamsāsya</i>, linke Hand mit Handrücken gegen Boden auf Brusthöhe, rechte Hand mit Handrücken gegen Boden über dem Kopf</p> <p>Mimik: Geschlossene Augen, meditierend</p>	
<p>muni und den Weisen</p>		
		<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand vor der Brust in <i>kaṭa-kāmukha</i>, danach Arm gestreckt nach vorne in <i>alapadma</i>, linke Hand in <i>patāka</i> mit Handrücken gegen Boden</p> <p>Mimik: Hingebungsvoll erfreut</p>
<p>vaṇḍyana verehrt wird</p>		
		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Handflächen zuerst aufeinander, danach aufschlagen wie ein Buch</p> <p>Mimik: Erzählend</p>
<p>vēdānta den, der den Vēdānta/der durch den Vēdānta</p>		

	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände <i>hamsasya</i>, rechte Hand mit den Fingerspitzen bei den Schläfen, linke Hand mit den Fingerspitzen bei der Brust</p> <p>Mimik: Bestätigend, erzählend</p>	
<p>vēdyā <i>erkennbar macht/ erkennbar wird</i></p>	<p>Haltung: Halbhocke, ein Fuss angewinkelt</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>kapita</i> auf Schlüsselbeinhöhe, linke Hand <i>dhola</i></p> <p>Mimik: Lieblich, schamhaft</p>	
	<p>śrī indire <i>der verehrten Indirā</i></p>	
		<p>Haltung: Halbhocke, ein Bein gestreckt</p> <p>Gestik: Eine Hand in <i>kapita</i> ausgestreckt nach diagonal oben, langsam herunterziehen bis auf Brusthöhe, andere Hand <i>patāka</i></p> <p>Mimik: Verliebt, schamhaft</p>
	<p>ramaṇana <i>den Liebling</i></p>	





ādimūruti

*der die Gestalt des Anfangs hat*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
 Gestik: Rechte Hand in aufrechter *sūcī* vor der Brust, linke Hand eingestützt, dann rechte Hand in *śikhara*, linke Hand in *dhola*  
 Mimik: Neutral lächelnd, erzählend



prahlādavaradana  
 den  
 Wunschgewährer  
 des Prahlada

Haltung: Stehend, Füße zusammen, Oberkörper leicht gebückt  
 Gestik: Rechte Hand in *sarpaśīrṣa* auf Schulterhöhe, linke Hand in *haṁsapakṣa* tief auf Höhe eines Kindes  
 Mimik: Gütig

### ***Caraṇa* 3**

puruṣōttama narahari śrī kṛṣṇana  
śaraṇāgata vajrapaṁjarana<sup>627</sup> ||  
karuṇākara namma puraṁdaraviṭhalana  
nerenaṁbidenu<sup>628</sup> bēlūra<sup>629</sup> cennigana<sup>630</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

...den höchsten Puruṣa, den Löwenmenschen, den Śrī Kṛṣṇa,  
den Zufluchtgewährer, der eine feste Burg ist,  
den Mitfühlsamen, meinen Purandaraviṭhala.  
Mein tiefstes Vertrauen gilt diesem Cenniga<sup>631</sup> von Bēlūr.

#### Textvarianten:

Es gibt Textversionen, die *vajra-paṁjara* durch den viel einfacher verständlichen Begriff *ra-kṣakana* ersetzen. Desweiteren wird *cennigana* in machen Versionen mit *kēśavana* ersetzt, vermutlich weil *cenniga* ein typisches Kannada-Epithet für Śrinivāsa ist und die Bezeichnung Kēśava mehr verbreitet und auch über den Sprachgrenzen hinaus bekannt ist.

#### Metrik:

Auch in dieser Strophe sind die Schläge 5 und 6 in allen Takten unregelmässig. Ansonsten hat das *caraṇa* einen guten und einheitlichen Flow.

1	2	3	4	5	6	7	8
puru	ṣō	ttama na	raha	ri	śrī	kṛṣ	ṇana
śara	ṇā	gata	vajra	paṁ		jara	na
karu	ṇā	kara	namma	puraṁ	dara	viṭha	lana
nere	naṁ	bide	nu	bē	lūra	cenni	gana

#### Klangfiguren:

Die primäre Alliteration lautet auf den Konsonanten *ra*, je nach Takt kann man den vorangehenden Vokal (-a-) bzw. den folgenden Konsonanten (-ṇa oder -na) auch dazu zählen. Die Silben *ra* oder *ara* wiederholen sich dann auch im ganzen Text an verschiedenen Stellen. Die Strophe hat einen einheitlichen Endreim auf -ana. Der Konsonanten-Stil ist süß (*upa-nāgarikā*), was mit der hingebungs- und huldvollen Bedeutung des Inhalts einhergeht.

#### Sinnschmuckmittel:

*puruṣōttama* Dieser Ausdruck ist als *sleśa* zu verstehen. Kṛṣṇa ist der Höchste in zweierlei Hinsicht: Er ist sowohl die höchste Seele, wie auch der Höchste der Menschen.

<sup>627</sup> PGR, KP, SSK, GRS, TJS, Vijaya Rao, Malladi Brothers, Nisha P. Rajagopal und Bombay S. Jayashri lesen statt vajrapaṁjarana **raṁṣakana**; Sanjay Subrahmanyam, Pavani Kashinath, Vamsi Das lesen statt vajrapaṁjarana **janarakaṣakana**.

<sup>628</sup> SKR, AVN: naṁbide; GRS: naṁbidanamma

<sup>629</sup> SSK & GRS: bēlūru; Vamsi Das: **nānura** [sic!]

<sup>630</sup> SKR, AVN: **kēśavana**; Vamsi Das: **caṁḍīrava** [sic!]; Nisha P. Rajagopal: cennigara



<sup>631</sup> Ein typisches Kannada-Epithet für Śrinivāsa und steht für die Figur des Kṛṣṇa im Tempel von Belur.

*vajra-paṁjarana* Die Identifikation (*rūpaka*) von Kṛṣṇa mit einer festen Burg bezieht sich auf die im Liedtext vorangehend beschriebene Eigenschaft eines Zufluchtgewährers. In seinen Armen finden die Schutzsuchenden ihren Beschützer wie in einer Burg mit festen Mauern.

Die restlichen Epitheta, die in dieser Strophe genannt werden, sind *parikara-alaṁkāra*, also Beschreibungen von Kṛṣṇa durch bekannte Eigenschaften.





#### Choreographie:

*Stimmung:* Die Stimmung in dieser Strophe drückt, neben *śṛṅgāra-bhakti*, *vismaya* (Erstaunen) und *adbhuta* (Bewunderung) aus, aber auch eine neutrale *bhakti*-Stimmung, denn das *carāṇa* erwähnt wieder einige mythologische Fakten.

	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Rechte Hand zuerst <i>śikhara</i>, vor dem Oberkörper nach vorne setzen, linke Hand eingestützt, danach beide Hände <i>patāka</i>, Arme fast gestreckt, Handflächen drehen sich gegen oben  Mimik: Zuerst bestätigend, danach verehrend mit Blick nach oben</p>
	<p>Haltung: Auf einem Bein stehend, das andere Bein angewinkelt in der Luft  Gestik: Beide Hände in <i>viaghra</i>, Hände in der Mitte auf Bauchhöhe gehen langsam auseinander, Arme nach aussen gebogen  Mimik: Fürchterlich, schrecklich, erregt</p>

puruṣōttama  
den höchsten der Puruṣa







narahari  
den Narasimha

	<p>Haltung: Halbhocke, ein Fuss angewinkelt  Gestik: Linke Hand in <i>śirṁhāmukha</i> linksseitig vor der Brust, rechte Hand in <i>haṁsapakṣa</i> streicht über den Handrücken der linken Hand  Mimik: Liebevoll lächelnd</p>
	 <p>Haltung: Halbhocke, Füße gekreuzt  Gestik: Beide Hände in <i>utsaṅga</i> vor dem Schlüsselbein  Mimik: Flehend, sich ergebend</p>
	<p>Haltung: Halbhocke, Oberkörper leicht geneigt  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme gebogen vor dem Oberkörper wie in einer Umarmung  Mimik: Liebevoll, mit geschlossenen Augen</p>

śrīkṛṣṇana  
den Śrī Kṛṣṇa

śaraṇa  
den Zuflucht-

āgata  
gewährer

			<p>Haltung: Stehend, einen Schritt vorwärtsgehend  Gestik: Rechte Hand in <i>muṣṭi</i>, an die Brust heranziehend, linke Hand in <i>ardhacandra</i> auf dem Oberschenkel aufgestützt, danach eine Hand in <i>sarpaśīrṣa</i> auf Stirnhöhe gegen Boden gerichtet  Mimik: Fest, mutig, danach gütig</p>
 <p>karuṇākara den Mitfühlbaren</p>	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>caturā</i> mit Handrücken gegen Boden, Hände auf Brusthöhe langsam nach vorne stossend  Mimik: Mitleidig, bittend</p>		
 <p>namma meinen</p>	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Beide Hände <i>patāka</i>, übereinander gelegt auf Brust  Mimik: Huldvoll, liebevoll</p>	 <p>purandaraviṭhalana <i>Purandaraviṭhala</i></p>	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>ardhacandra</i>, auf dem oberen Oberschenkel aufgestützt, Arme leicht gebeugt  Mimik: Jungenhaft</p>

		<p>Haltung: Zuerst stehend, dann in Halbhocke, Füße gekreuzt, Oberkörper zuerst gerade, danach stark nach vorne gebeugt</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>patāka</i>, zuerst mit der Handfläche nach vorne zeigend, danach auf den Scheitel gehalten, andere Hand in <i>dhola</i></p> <p>Mimik: Andächtig</p>	
<p>nerenāmbidenu ich vertraue sehr</p>			
	<p>Haltung: Halbhocke, ein Bein gestreckt</p> <p>Gestik: Eine Hand in <i>alapadma</i>, Arm gestreckt seitlich diagonal nach oben, andere Hand in <i>sūcī</i>, Finger zeigt zur <i>alapadma</i></p> <p>Mimik: Neutral lächelnd, Kopf zur <i>alapadma</i> gerichtet</p>		<p>Haltung: Stehend, Füße leicht versetzt, linkes Bein leicht gebeugt, Hüfte nach rechts versetzt</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>muṣṭi</i> seitlich neben der Hüfte, Arm leicht gebeugt, linke Hand in <i>kapita</i>, Arm angewinkelt auf Brusthöhe</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>bēlūra von Bēlūr</p>	<p>cennigana dem Cenniga</p>		

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

*Kaṇḍe nā gōvindana* gliedert sich in ein *pallavi* und drei *caraṇa*, enthält also kein *anupallavi*. Die vorliegenden Textvarianten lesen das Lied in der gleichen Gliederung. Bezogen auf die Metrik ist dieses Lied eher regelmässig, vor allem hinsichtlich der Moren. Die Summe der Moren der einzelnen Verszeilen beschreiben ein regelmässiges Muster, welches in allen drei Strophen eindeutig beibehalten wird.<sup>632</sup> Das Stück oder Teile daraus können trotzdem nach keinem spezifischen Silben- oder Moren-Metrum benannt werden. Das *pallavi* ist im Gegensatz zu den *caraṇa* metrisch sehr unregelmässig. Dies spricht für die weitverbreitete Textvariante, die in der ersten Zeile des Refrains zusätzlich *kṛṣṇana* liest.<sup>633</sup> Dieser Zusatz vereinheitlicht das *pallavi* und lässt es neben den regelmässigen Strophen harmonischer erscheinen. Die Alliteration wird in allen Textvarianten zu diesem Stück zur Kenntnis genommen. Es gibt jedoch keine erwähnenswert kunstvolle Form der Alliteration. Das Stück liest sich ähnlich wie ein *stotra* oder eine *stuti*. Der Refrain wie auch die Strophen bestehen hauptsächlich aus Epitheta, die Gott Kṛṣṇa beschreiben. Daraus folgt, dass das ganze Stück ein *ālaṃkāra* ist. Aufgrund dieser *stotra*-ähnlichen Struktur des Textes und dem inhaltlich eulogischen Charakter, herrscht in der gesamten Komposition der *bhakti-rasa* vor. Das Stück nimmt in der letzten Zeile Bezug auf den spezifischen Keśava-*mūrti* des Cennakēśava-Tempels in Belur.

---

<sup>632</sup> Das Morenmuster ist in allen drei *caraṇa* 17-14-18-17. Einzige Ausnahme bildet die zweite Zeile des ersten *caraṇa*, die 15 statt 14 Moren zählt.

<sup>633</sup> S. dazu die Textanalyse zum *pallavi* weiter oben.

#### 4.1.4.7. *Ī pariya sobagāva*

##### **Material**

###### Hauptvorlage:

BKS Band 1, S. 106, *śabdhārtha* S. 277

###### Schriftliche Textgrundlagen:

SKR Band 2, S. 214, *śabdhārtha* S. 214

PGR S. 83

AVN S. 211

BS S. 12

SSK S. 13

GVS S. 19

GRS S. 40 – 41

KP S. 88

TJS S. 17 – 18

###### Musikalische Textgrundlagen:

- M. Balamuralikrishna & Bhimsen Joshi (1961)
- Bellur Sisters (2001)
- Faiyaz Khan (2003)
- K. J. Yesudas (2004)
- Vidyabhushana (2004)
- Vanishree & Vijayalakshmi (2008)
- Rudrapatanam Brothers (2010)
- Binni Krishnakumar (2012)

###### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

Dieses Stück scheint vordergründig ein Loblied über Viṣṇus Herrlichkeit zu sein. Bei genauerem Betrachten fällt jedoch auf, dass die einzelnen Vergleiche und Beschreibungen seiner Grossartigkeit von erheblicher Emotionalität geprägt sind. Das Lied ist als *padam* choreographiert.



## Rāga: Haṁsānandī

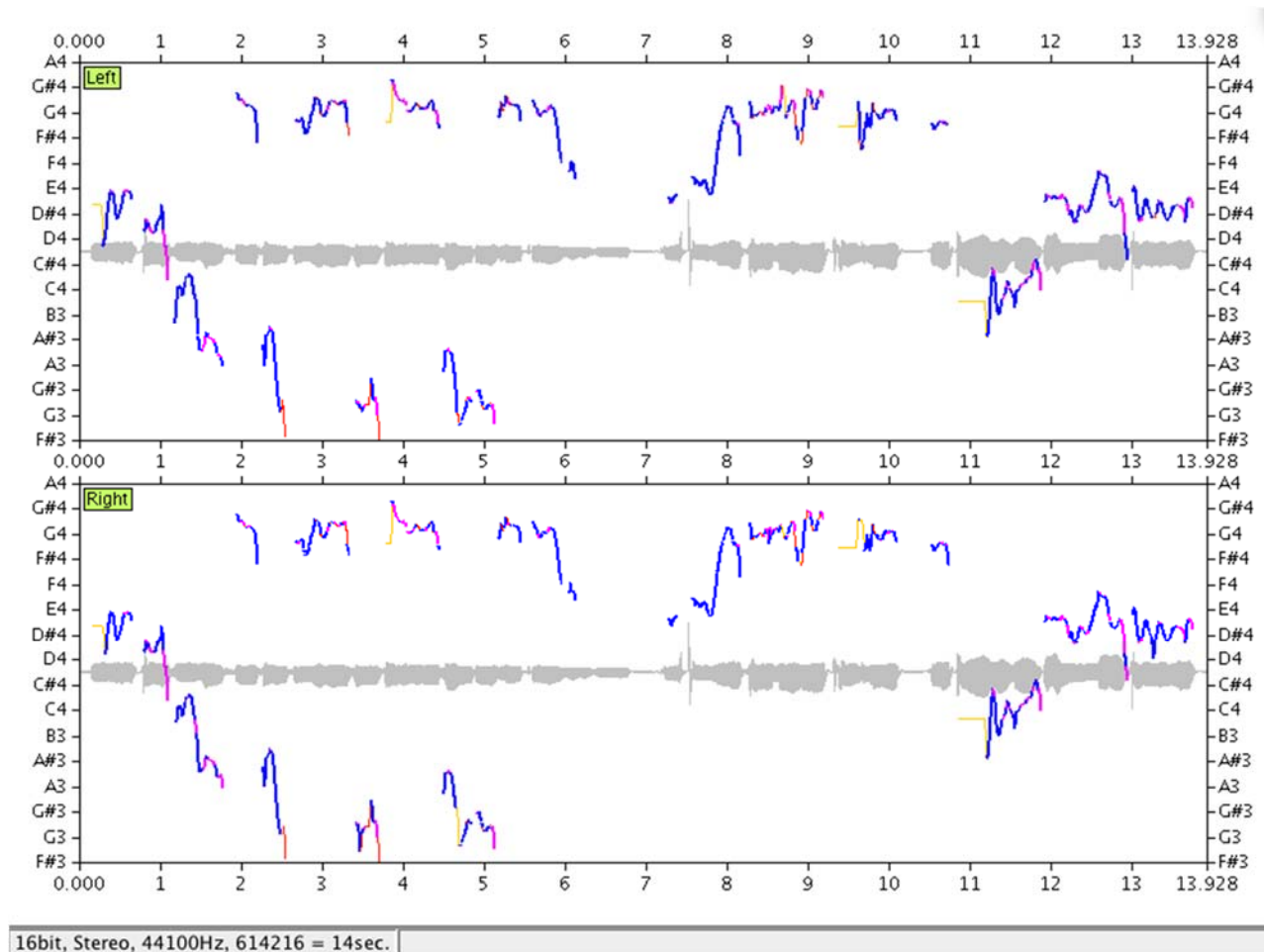


Abb. 125: Darstellung der ersten 14 Sekunden des Lieds *ī pariya sobagāva* im Pitch-Analyser

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt im Pitch-Analyser. Die Melodie teilt sich hauptsächlich in zwei Phrasen (Sek. 0-7 und Sek. 7-14), wobei die zweite Phrase ebenfalls zwei Abschnitte hat (Sek. 7-10,5 und 10,5-14). Vor allem in der zweiten Phrase sieht man die typischen Verzierungen (*gamaka*) im *rāga haṁsānandī*, die vor allem um die Note *catuḥśruti-dhaivata* (Sek. 12-14) herum spielen, die in diesem *rāga* dominant ist.<sup>634</sup>

## Tāla: Khaṇḍa cāpū

<i>aṅga</i>	<i>ghāta</i>	<i>visarjita</i>	<i>visarjita</i>
<i>akṣara</i>	2	1	2

<sup>634</sup> Ausführlicher zu technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

## **Pallavi**

ī pariya sobagāva<sup>635</sup> dēvarali nā<sup>636</sup> kāṇe |  
gōpījanapriya<sup>637</sup> gōpālagallade ||pa||<sup>638</sup>

### Literarische Übersetzung:

*Unter den Göttern findest du keinen  
wie den allgegenwärtigen Glücksverheissenden,  
den Liebhaber der Gopīs, den Kuhhirten.*

### Textvarianten:

Die Variante *sobagu ī nāma* lässt das Personalpronomen *nā* weg, womit die erste Zeile die Bedeutung erhält: «Solch ein allgegenwärtiger glücksverheissender, solch einen Namen unter den Göttern sehe ich nicht...»

### Metrik:

Durch das Weglassen des Personalpronomen *nā* werden beide Zeilen des *pallavi* textmetrisch identisch, was vermutlich der Grund für das Weglassen dieser Silbe in manchen Versionen ist. In der musikalischen Metrik ist die Version von BKS aber sehr regelmässig und hat einen eingängigen Flow.

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
ī		pa	ri	ya	so	ba	gā		va
dē		va	ra	li	nā		kā		ṇe
	gō	pī		ja	na		pri		ya
	gō	pā		la	gal		la	de	

### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *pa* bzw. *pī*. In den letzten beiden Takten erweitert sich diese Alliteration auf einen Anfangskehrreim (*gōp-*). Der Konsonanten-Stil ist eher süss (*upanāgarikā*) und passt zur lieblichen Stimmung, die der Inhalt in diesem *pallavi* vermittelt.

### Sinnschmuckmittel:

*dēvarali nā kāṇe* Die Beschreibung Kṛṣṇas als einer ohne Vergleich unter den Göttern ist ein *ananvaya*, eine Hyperbel. Gleichzeitig ist es auch ein *udātta*, eine Schmeichelei.

Zur Beschreibung Kṛṣṇas werden mehrere *parikara-alarṁkāra* (Attribute) verwendet (*pariya*, *sobagāva* & *gōpī-janapriya*).

<sup>635</sup> M. Balamuralikrishna & Bhimsen Joshi, Binni Krishnakumar, Vidyabhushana: *sobagu ī nāma*

<sup>636</sup> SKR, AVN, M. Balamuralikrishna & Bhimsen Joshi, Rudrapatanam Brothers, Binni Krishnakumar und Vidyabhushana lesen ohne *nā*.

<sup>637</sup> GVS: *gōpī janapriye*

<sup>638</sup> SKR, SSK, GVS & GRS teilen diesen Pallavi in einen Pallavi (erste Zeile) und Anupallavi (zweite Zeile).

### Choreographie:

**Stimmung:** Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) in diesem Refrain ist *śṛṅgāra-bhakti*, die hingebungsvolle Liebe. In ihrer Liebe zu Kṛṣṇa und erfüllt von ihren Überzeugungen singt die *nāyakī* ein Loblied auf die Unvergänglichkeit und Vormachtstellung desselben. Die *bhāva* (Gefühlsäusserungen) sind daher *dhṛti* (Festigkeit) und *harṣa* (Entzücken).



ī pariya  
solch einen

Haltung: Stehend, Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände *ardhapatāka*, zuerst auseinander, dann zusammenbringen und geradeaus nach vorne führen  
Mimik: Liebevoll, bewundernd, überzeugt



sobagāva  
allgegenwärtigen glücksverheissenden

Haltung: Zuerst stehend, Füße zusammen, danach langsam in die Hocke  
Gestik: Beide Hände *alapaḍma*, mit gestreckten Armen einen Kreis rund um den Oberkörper und zurück vor die Brust  
Mimik: Entzückt



dēvarali  
*Herrn unter den  
Göttern*

Haltung: Zuerst noch in der Hocke, danach wieder zurückstehend, Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände *patāka*, mit gestreckten Armen nach oben gerichtet  
Mimik: Sehnsüchtig, bewundernd



nā kāṇe  
*sehe ich nicht*



Haltung: Stehend, Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände zuerst lockere *muṣṭi*, nahe bei den Augen, danach *candrakalā* und langsam von den Augen weg  
Mimik: Zuerst fragend, dann überzeugt und erfreut



gōpījanapriya  
*wie den Liebhaber der Gōpis*



Haltung: Stehend, Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände mit *sarpaśīrṣa*, wie wenn man einen Topf auf dem Kopf hält, dann beide Hände *haṁsapakṣa*, mit gestreckten Armen vor sich beginnen und auseinanderbringen, dann beide Hände *padma-kośa*, die langsam aufgehen  
Mimik: Erzählend, lächelnd, zuletzt entzückt und verliebt

 <p data-bbox="223 571 399 649">gōpāla <i>den Gōpāla</i></p>	 <p data-bbox="598 571 997 649">allade <i>Einen solchen gibt es nicht</i></p>	<p data-bbox="1125 156 1412 324">Haltung: Stehend, Füße gekreuzt, dann Füße zusam- men</p> <p data-bbox="1125 336 1436 593">Gestik: Kṛṣṇa-Pose, dann beide Hände <i>patāka</i>, mit gestreck- ten Armen, zuerst ge- kreuzt, dann diagonal gegen aussen</p> <p data-bbox="1125 604 1428 728">Mimik: Erst neutral lächelnd, dann über- zeugt und erfreut</p>
---	---	--

## Caraṇa 1

doreyatanadali<sup>639</sup> nōḍe<sup>640</sup> dharaṇidēviya<sup>641</sup> ramaṇa |  
siriyanadali<sup>642</sup> nōḍe śrīkāṁtanu ||  
hiriyanadali nōḍe sarasijōdbhavanayya |  
guruvutanadali<sup>643</sup> nōḍe jagadādi guruvu ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Unter den Herrschenden ist er der Geliebte der Erdenbeherrscherin.*

*Unter den Wohlhabenden ist er der Ehemann der Wohlstandsgöttin.*

*Unter den Ahnen hat er den Schöpferlotus zum Ahnen.*

*Unter den Meistern ist er der erste Lehrmeister der Welt.*

### Textvarianten:

Zu *dhore~* besteht auch die Variante ohne Aspiration *dore~*. Die Aspiration von Konsonanten im Verlauf der Verschriftlichung eines Textes ist ein häufig vorkommendes Phänomen in der kanaresischen Sprache. Alle anderen Textvarianten sind Änderungen in ein moderneres Kannada. Binni Krishnakumar singt dieses *caraṇa* nicht.

### Metrik:

Die musikalische Metrik ist in dieser Strophe ausgeglichen. Der erste Schlag in jedem zweiten Takt bleibt leer. Der Text-Flow richtet sich nach den Klangfiguren, die in diesem Lied sehr ausgeprägt sind.<sup>644</sup>

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
	do	re	ya	tana	da	li	nō		ḍe
	dha	ra	ṇi	dē		viya	ra	ma	ṇa
	si	ri	ya	tana	da	li	nō		ḍe
	ś	rī	kāṁ		ta	nu			
	hi	ri	ya	tana	da	li	nō		ḍe
	sa	ra	si	jō		dbha	va	nay	ya
	gu	ru	vu	tana	da	li	nō		ḍe
	ja	ga	dā		di	gu	ru	vu	

### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jedes zweiten Taktes lautet auf den Konsonanten *ra*. In den Takten 1, 3, 5, 7 und 11 kann auch die Silbe im ersten Schlag zur Alliteration

<sup>639</sup> SKR, SSK: dhoreyatanadalli; AVN: ~dalli

<sup>640</sup> GRS: gōḍe [sic!]

<sup>641</sup> SSK, KP: dharaṇidēvige, SKR, PGR, AVN, GVS, GRS, TJS, M. Balamuralikrishna & Bhimsen Joshi, Bel-lur Sisters, Faiyaz Khan, K. J. Yesudas, Vanishree & Vijayalakshmi, Rudrapatanam Brothers, Vidyabhusha-na: ~dēvige

<sup>642</sup> SSK: ~dalli

<sup>643</sup> TJS: ~dalli

<sup>644</sup> S. u.

mitgezählt werden (*dore-* bzw. *dhara-* und *siri-* bzw. *śrī-* und *sara-*). Die Wortteile der Abstrakta (*-ya-tana-dali* bzw. *-tana-dali*) und das einheitliche Verb (*nōḍe*) können als Binnenkehrreim aufgefasst werden. Der Konsonanten-Stil ist mehrheitlich süß (*upanāgarikā*), was mit der verherrlichenden Stimmung, die in dieser Strophe vermittelt wird, übereinstimmt.

#### Sinnschmuckmittel:

*dharaṇi-dēviya ramaṇa, jagad-ādi guruvu* Zur Beschreibung Kṛṣṇas werden verschiedene *alaṁkāra* verwendet. In der ersten Zeile und letzten Zeile wird er umschrieben, das eine Mal als Geliebter der Muttergöttin, das andere Mal als Welten-Lehrer. Beide Ausdrücke sind *paryāyokta-alaṁkāra*, also Umschreibungen.

*kāṁtanu* In der zweiten Zeile wird ein Epitheton verwendet, ein *parikara-alaṁkāra*.

*sarasijōdbhavanayya* Für die Beschreibung von Kṛṣṇa in der dritten Zeile (dem, der ein Lotus entsprungen ist) wird ein *aprastutapraśaṁsā-alaṁkāra* verwendet, da es sich um eine indirekte Beschreibung handelt.





#### Choreographie:

Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) ist weiterhin *śṛṅgāra-bhakti*, die hingebungsvolle Liebe. Sanft, aber doch mit Überzeugung singt die *nāyakī* ihr Loblied auf die Vormachtstellung von Kṛṣṇa. Die *bhāva* (Gefühlsäusserungen) sind *dhṛti* (Festigkeit) und *harṣa* (Entzücken).









doreyatanadali  
bei den  
Herrschenden






Haltung: Halbhocke auf einem Bein, anderes Bein gestreckt  
Gestik: *Śikhara* auf der Schulter, andere Hand *dhola*  
Mimik: Erhaben, gütig lächelnd

		<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Danach beide Hände zuerst lockere <i>muṣṭi</i>, nahe bei den Augen, danach <i>candra-kalā</i> und langsam von den Augen weg  Mimik: Fragend, überzeugt und erfreut</p>	
<p>nōḍe<sup>645</sup>  <i>siehst du keinen</i></p>			<p>Haltung: Halbhocke, angewinkelter Fuss  Gestik: Eine Hand in <i>kapita</i> auf Brusthöhe, andere Hand <i>dhola</i>  Mimik: Schamhaft, lieblich</p>
		<p>Haltung: Halbhocke, angewinkelter Fuss  Gestik: Eine Hand in <i>kapita</i> ausgestreckt nach diagonal oben, langsam herunterziehen bis auf Brusthöhe, andere Hand <i>patāka</i>  Mimik: Verliebt, schamhaft</p>	
<p>dharāṇi  <i>wie der Erde</i></p>		<p>dēviya  <i>Göttin</i></p>	
<p>ramaṇa  <i>Geliebter</i></p>			

<sup>645</sup> Da sich dieses Wort und die entsprechende Choreographie mehrmals wiederholt im ganzen Stück, wird es hier exemplarisch nur einmal aufgeführt.



	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen Gestik: Beide Hände <i>muṣṭi</i>, bei der Brust heranziehen Mimik: Überheblich, angeberisch</p>		<p>Haltung: Halbhocke Gestik: Beide Hände <i>kapita</i>, bei der Brust Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>siriyatanadali <i>in der Weltlichkeit</i></p>		<p>śrī <i>wie von Lakṣmī</i></p>	
		<p>Haltung: Stehend, gekreuzte Füße Gestik: Linke Hand <i>śikhara</i>, rechte Hand <i>haṁsāsya</i>, zuerst <i>śikhara</i> berührend, danach mit Fingerspitzen der <i>haṁsāsya</i> zum Brustbein Mimik: Verliebt, neutral lächelnd</p>	
<p>kāṁtanu <i>den Ehemann</i></p>			
		<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen Gestik: Zuerst links <i>patāka</i>, rechts sich öffnende <i>alapadma</i>, danach eine Hand eingestützt, andere Hand <i>sūcī</i>, mit gestrecktem Arm nach hinten zeigend Mimik: Erzählend</p>	
<p>hiriyatanadali <i>in der Vorfahrenschaft</i></p>			

	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen Gestik: Linke Hand <i>alapadma</i>, rechte Hand <i>harṁsāśya</i>, die von der linken Hand zum Bauchnabel führt Mimik: Erzählend</p>		<p>Haltung: Halbhocke, mit gestrecktem Bein Gestik: Rechte Hand <i>sarpaśīrṣa</i>, gebogener Arm hinter dem Kopf, andere Hand <i>dhola</i> Mimik: Geschlossene Augen, schlafend, leicht lächelnd</p>
	<p>Haltung: Halbhocke, mit gestrecktem Bein, leicht diagonal Gestik: Rechte Hand <i>harṁsāśya</i> bei der Brust, andere Hand <i>dhola</i> Mimik: Mässig lächelnd, erhaben</p>		
		<p>Haltung: Stehend, nach vorne gehend Gestik: Beide Hände <i>sūcī</i>, mit gestreckten Armen gerade über dem Kopf, Hände kreisend Mimik: Bewundernd, erzählend</p>	

jagat  
wie der Welt

 <p data-bbox="268 568 360 645">ādi erster</p>	<p data-bbox="480 159 783 416">Haltung: Stehend, Füße zusammen Gestik: Rechte Hand <i>sūcī</i>, andere Hand eingestützt Mimik: Bestätigend</p>	 <p data-bbox="869 568 1048 645">guruvu Lehrmeister</p>	<p data-bbox="1131 159 1434 763">Haltung: Auf einem Bein stehend, ande- res Bein angewinkelt in der Luft Gestik: Beide Hände <i>hamsāsya</i>, ein Arm gerade neben dem Kopf, die andere Hand mit dem Hand- rücken gegen unten vor der Brust Mimik: Augen ge- schlossen, in Medita- tion</p>
---	--	---	---

## Caraṇa 2

pāvanatvadi nōḍe amaragaṁgājanaka |  
dēvatvadali<sup>646</sup> nōḍe divijaroḍeya ||  
lāvaṇyadali<sup>647</sup> nōḍe lōkamōhakanayya<sup>648</sup> |  
āva dhairyadi nōḍe asurāmtaka ||2||

### Literarische Übersetzung:

*Im Reich der Reinheit ist er der Erzeuger der unsterblichen reinen Gangā.*

*Im Reich der göttlichen Würde ist er der Herr der würdigen Zweimalgeborenen.*

*Im Reich der Anmut ist er der anmutige Betörer der Welt.*

*In mutiger Standhaftigkeit ist er der Todbringer der standhaften Asuras.*

### Textvarianten:

Diese Strophe hat die wenigsten Textvarianten im ganzen Stück. Die Textvariante des SSK liest hier statt *lāvaṇyadali kārūṇyadalli* (unter den Mitfühlenden), was die Absicht des Vergleichs den Purandara hier aufführt dahingehend verändert, dass die zu vergleichenden Bereiche (Anmut-Betörer) keinen eindeutigen Bezug mehr zueinander haben. Die Rudrapatanam Brothers lassen diese Strophe weg.

### Metrik:

Die musikalische Metrik folgt demselben Muster wie die vorangehende Strophe, wobei sie ein wenig unregelmässiger erscheint.

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
	pā		va	na	tva	di	nō		ḍe
	a	mara	gaṁ		gā		ja	na	ka
	dē		va	tva	da	li	nō		ḍe
	di	vi	ja	ro	ḍe	ya			
	lā		vaṇ	ya	da	li	nō		ḍe
	lō		ka	mō		ha	ka	nay	ya
	ā		va	dhai	rya	di	nō		ḍe
	a	su	rāṁ		ta	ka			

### Klangfiguren:

Die primäre Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *va*. Wie bereits im ersten *caraṇa* alliterieren auch die Silben im jeweils ersten Schlag einiger Takte. Der Binnenkehrreim der Abstrakta (*-tva-di*, *-tva-dali*, *-ya-dali* und *-ya-di*) ist in dieser Strophe nicht mehr so einheitlich, aber trotzdem erkennbar. Das ganze *caraṇa* hat den eher starken Kon-

<sup>646</sup> SSK, GVS, TJS: dēvatvadi

<sup>647</sup> SSK: **kārūṇyadalli**

<sup>648</sup> GVS: ~mōhananayya [sic!]

sonanten-Stil *paruṣā*, da mehrere retroflexe und verdoppelte Konsonanten sowie Konsonantenverbindungen vorkommen. Dies stimmt auch mit dem Inhalt der Strophe überein, die Kṛṣṇa mit eher starken und potenten Begriffen in Verbindung bringt (Erzeuger, Betörer, Tod-bringer).

#### Sinnschmuckmittel:







*amaragaṁgājanaka* Die Beschreibung Kṛṣṇas in der ersten Zeile ist ein *aprastutapraśaṁsā-alaṁkāra*, eine indirekte Umschreibung.







*divijaroḍeya, lōka-mōhakanayya, asurāṁtaka* Zur Benennung der verschiedenen Qualitäten Kṛṣṇas werden hier drei Epitheta aufgezählt. Da alle Beschreibungen Merkmals- oder Eigenschaftsaufzählungen sind, gehören sie alle zu den *parikara-alaṁkāra*.

#### Choreographie:

Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) ist weiterhin *śṛṅgāra-bhakti*, die hingebungsvolle Liebe. Die Äusserungen der *nāyakī* werden nun besinnlicher.

			<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen          Gestik: Rechte Hand aufrecht in <i>harṁsāsya</i>, mit linker Hand in <i>patāka</i> im Halbkreis rund herumzeigen          Mimik: Staunend, bewundernd</p>
<p>pāvanatvadi  <i>im Bereich der Reinheit</i></p>			
			<p>Haltung: Halbhocke, ein Fuss angewinkelt          Gestik: Linke Hand in <i>kapita</i> über dem Kopf, rechte Hand in <i>harṁsāsya</i> vom Kopf gegen den Boden in Wellenbewegungen          Mimik: Lächelnd</p>
<p>amaragaṁgājanaka  <i>wie den Erzeuger der unsterblichen Gangā</i></p>			

	<p>Haltung: Stehend, Füße gekreuzt          Gestik: Beide Hände in <i>tripatāka</i>, Arme gekreuzt links neben dem Kopf          Mimik: Neutral lächelnd</p>		
<p>dēvatvadali  <i>bei den Gottheiten</i></p>			
		<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen          Gestik: Zuerst rechte Hand <i>kartharīmukha</i>, linke Hand eingestützt, dann beide Hände in <i>palli</i>, von der Mitte des Oberkörpers diagonal auseinander          Mimik: Erzählend</p>	
<p>divijaroḍeya  <i>wie den Herrn der Zweimalgeborenen</i></p>			
			<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen          Gestik: Beide Hände in <i>ardhacandra</i>, mit gestreckten Armen über dem Kopf, parallel am Körper entlang nach unten          Mimik: Sinnlich, lieblich</p>
<p>lāvanyadali  <i>im Bereich der Anmut</i></p>			

			<p>Haltung: Halbhocke, mit gestrecktem Bein, leicht diagonal  Gestik: Rechte Hand aufrechte <i>alapadma</i>, leicht unter der Brust, linke Hand in <i>patāka</i>, mit gestrecktem Arm von oben in langsamen Wellenbewegungen nach unten  Mimik: Sinnlich, verliebt, bewundernd</p>
 <p>āva dhairyadi  <i>bei mutiger Ausdauer</i></p>	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>muṣṭi</i>, nahe bei Brust  Mimik: Mutig, standhaft</p>	 <p>asura  <i>wie der Asuras</i></p>	<p>Haltung: Halbhocke, mit gestrecktem Bein  Gestik: Beide Hände in <i>śakaṭa</i>, Fingerspitzen offen, beide Hände bei den Mundwinkeln  Mimik: Fürchterlich</p>
 <p>aṁtaka  <i>Todbringer</i></p>	<p>Haltung: Halbhocke, mit Schritt auf einem Fuss und angewinkeltem anderen Fuss  Gestik: Eine Hand bleibt in <i>śakaṭa</i> wie vorher, die andere Hand in <i>patāka</i> von oben diagonal nach unten vor dem Körper durch, Kopf folgt der Arm-Richtung  Mimik: Entschlossen, erregt</p>		

### ***Caraṇa 3***

gaganadali saṁcaripa garuḍavāhananīta<sup>649</sup> |  
jagatīdhara<sup>650</sup> ahipapariyaṁkaśayana<sup>651</sup> ||  
nigamagōcara purāṁdaraviṭhalagallade<sup>652</sup> |  
migilāda daivagaḷigī<sup>653</sup> bhāgyavumṭē<sup>654</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Auf dem Reittier Garuḍa<sup>655</sup> wandert er im Himmel umher,  
auf dem Polster der Weiterhaltenden Schlange liegt er.  
Macht ein anderer Gott solche Glückseligkeit,  
als Purandara Viṭhala, von dem die heilige Schrift schreibt?*

#### Textvarianten:

BKS erwähnt die häufige Variante *garuḍadēvane turaga*, welche alle der hier untersuchten Textvarianten aufführen. BKS erwähnt auch die häufige Variante *śēṣapari~*, welche ebenfalls alle Quellen aufführen. Die übrigen Textvarianten, mit Ausnahme der Druck- bzw. Schreibfehler, sind Auflösungen von Komposita. K. J. Yesudas singt diesen *caraṇa* nicht.

#### Metrik:

Die musikalische Metrik wird in den letzten acht Takten ziemlich unregelmässig. Aufgrund der sich wiederholenden Abstrakta geht der gleichmässige Textrhythmus etwas verloren.

---

<sup>649</sup> SKR, PGR, AVN, BS, GRS, GVS, KP, TJS, M. Balamuralikrishna & Bhimsen Joshi, Bellur Sisters, Faiyaz Khan, Vanishree & Vijayalakshmi, Rudrapatanam Brothers, Binni Krishnakumar, Vidyabhushana: garuḍadē-  
**vane turaga**; SSK: garuḍadēvana turaga [sic!]

<sup>650</sup> SSK: jagavadharisida, SKR, PGR, AVN, BS, GVS, KP, TJS, Vanishree & Vijayalakshmi: jagatīdhara;  
GRS: jagakīdhara [sic!]

<sup>651</sup> SKR, PGR, BS, GRS, Bellur Sisters, Faiyaz Khan, Vanishree & Vijayalakshmi, Rudrapatanam Brothers, Binni Krishnakumar und Vidyabhushana lesen statt ahipa **śēṣa**; AVN, SSK, GVS, KP, TJS: **śēṣa paryaṁka~**; M. Balamuralikrishna & Bhimsen Joshi: **deśa** [sic!] paryaṁka~

<sup>652</sup> Vanishree & Vijayalakshmi lesen hier vor purāṁdaraviṭhalagallade zusätzlich **namma**; Vidyabhushana: purāṁdaraviṭhalanīge allade

<sup>653</sup> SSK: ~gaḷagī; Vidyabhushana: dhaivagalige ī

<sup>654</sup> SKR, SSK: ~vumṭē; KP, Bellur Sisters, Faiyaz Khan, Rudrapatanam Brothers, Binni Krishnakumar: bhā-  
**gya umṭe**

<sup>655</sup> Garuḍa ist Viṣṇus Reittier und eine Kreatur, die halb Mensch, halb Vogel ist. Im *Viṣṇupurāṇa* wird seine Legende erzählt: Er war Sohn von Vinatā, die eine Wette mit Kadrū verlor und daraufhin deren Schlangensöhne als seine Feinde hatte. Vinatā wurde zur Strafe für die verlorene Wette Kadrūs Sklavin. Garuḍa stahl im Götterreich den Unsterblichkeitstrank *amṛta*, um seine Mutter frei zu kaufen, weswegen er in der Ikonografie auch oft den *amṛta*-Topf haltend abgebildet wird. Seine Entschlossenheit beeindruckte Viṣṇu und Garuḍa wurde in der Folge zu seinem Reittier, s. DALLAPICCOLA (2013:168ff.). Garuḍas Figur tritt neben den mythologischen Geschichten um Viṣṇu auch im *Rāmāyaṇa*-Epos und anderen purāṇischen Geschichten auf, vgl. RENGARAJAN (2004:53ff.).



1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
	<b>ga</b>	<b>gana</b>	da	li	saṁ		ca	ri	<b>pa</b>
	<b>ga</b>	ruḍa	vā		ha	na	nī		ta
	ja	<b>gati</b>		dha	ra	a	hi		<b>pa</b>
	pa	riyaṁ		ka	śa	ya	na		
	ni	<b>gama</b>	<b>gō</b>		ca	ra	pu	raṁ	
da	ra	vi	ṭha	la	<b>gall</b>		la	de	
	mi	<b>gilā</b>		da	dai		va	<b>ga</b>	ḷi
<b>gī</b>			<b>bhā</b>	<b>gya</b>	vum	<b>te</b>			

#### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet auf den Konsonanten **ga** und wird in der Strophe mehrmals wiederholt. Es gibt einen Endreim (*saṁaripa-ahipa*) der bei der Textvariante mit *śeṣa* allerdings verloren geht. Die Textvariante *garuḍa-dēvane turaga* scheint sich regelmässiger in den Text-Flow einbinden zu lassen als die Vorgabe von BKS, weshalb sie sich vermutlich durchgesetzt hat. In diesem *carāṇa* überwiegt von den Konsonanten-Stilen der süssere *upanāgari-kā*-Stil, der übereinstimmt mit der verehrenden Stimmung in der ganzen Strophe.

#### Sinnschmuckmittel:

*gaganadali...śayana* Die ersten zwei Zeilen beschreiben Kṛṣṇas Vormachtstellung sowohl im Himmel wie auch auf Erden (er fliegt und gleichzeitig liegt er). Dieser behauptete Gegensatz ist ein *virodha-alaṁkāra*. Purandara verwendet hier eine *dhvani* um Kṛṣṇas Allmacht zu demonstrieren: Kṛṣṇa ist fähig selbst die Gegensätze Himmel und Erde zu vereinen.

*nigama-gōcara...bhāgyavumṭē* Die letzten zwei Zeilen sind aufgrund der Lobpreisung von Kṛṣṇas Grösse *udātta-alaṁkāra* (Schmeichelei).

#### Texterklärungen:







*garuḍa-vāhana, ahipa-pariyaṁka-śayana* Purandara wählt den Inhalt der ersten zwei Zeilen dieser Strophe nicht zufällig. Ein beliebtes Thema in der indischen Literatur ist die Feindschaft zwischen dem Reittier Garuḍa und seinen Cousins, den Schlangen (*nāga*), welche auf ihrer Geburtsgeschichte und dem Wettstreit zwischen ihren Müttern Kadrū und Vinatā gründet. Śeṣa, einer von Kādrus Söhnen, schloss sich dieser Feindschaft jedoch nicht an und wurde Asket. Der Schöpfergott Brahmā machte Śeṣa zum Träger der Welt.<sup>656</sup> Jede der Figuren,

<sup>656</sup> S. JACOBSEN (2009:711ff.).

Garuḍa und Śeṣa, begleiten Viṣṇu in einer seiner Phasen: Wenn Viṣṇu ruht, liegt er auf Śeṣa (*ahipa-pariyamka-śayana*), ist er aktiv, so fliegt er auf dem Rücken seines Reittiers Garuḍa (*garuḍavāhana*).




### Choreographie:

In diesem letzten *caraṇa* kulminiert die Verherrlichung Gottes in der endgültigen Feststellung, dass es keinen anderen gibt, der seine Gnade und Vorzüglichkeit besitzt. Die vorherrschende Grundstimmung (*rasa*) ist daher reine *śṛṅgāra-bhakti*, die hingebungsvolle Liebe.

			<p>Haltung: Stehend, einige Schritte seitwärts laufen Gestik: Eine Hand in <i>patāka</i> zeigt gestreckt in den Himmel und bewegt sich mit den Schritten, andere Hand eingestützt Mimik: Staunend, bewundernd</p>
			<p>Haltung: Stehend, einige Schritte seitwärts in die entgegengesetzte Richtung von vorhin laufen Gestik: Hände in <i>garuḍa</i>, mit gestreckten Armen vor dem Gesicht einen Bogen zeichnen Mimik: Neutral lächelnd</p>

gaganadali saṁcaripa  
im Himmel wandert er

garuḍavāhananīta  
auf dem Reittier Garuḍa umher

 <p>jagatidhara auf dem Polster der Welterhaltenden</p>	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen Gestik: Hände in <i>hamsāsya</i>, mit Handrücken gegen oben, nach vorne parallel gestreckte Arme gehen langsam auseinander, Hände machen kleine Wellenbewegungen Mimik: Erzählend</p>
 <p>ahipa Schlange</p>	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen Gestik: Beide Hände <i>sarpaśīrṣa</i>, Arme gestreckt, in grossen Wellenbewegungen von Stirnhöhe senkrecht hinunter Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p>pariyamkaśayana liegt er</p>	<p>Haltung: Hocke, angewinkeltes Knie am Boden, linkes Bein gestreckt Gestik: Rechte Hand <i>sarpaśīrṣa</i>, gebogener Arm hinter dem Kopf, andere Hand <i>dhola</i> Mimik: Geschlossene Augen, schlafend, leicht lächelnd</p>



nigamagōcara  
*die heiligen Schriften handeln*

Haltung: Stehend, Füße zusammen  
Gestik: Linke Hand *patāka*, rechte Hand in *hamsāsya*, mit kurzen Auf- und Ab-Bewegungen über die linke Hand fahren, dann beide Hände *patāka*, Handflächen aufeinander und aufschlagen wie ein Buch  
Mimik: Zuerst neutral lächelnd, dann fragend nach vorne blicken



puram̐daraviṭhalage  
*ausser Purandara*  
*Viṭhala*



Haltung: Stehend, Füße zusammen  
Gestik: Viṭhala-Pose  
Mimik: Jungenhaft



allade  
*von keinem anderen*

Haltung: Stehend, Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände in *hamsāsya*, Fingerspitzen zuerst zusammen, dann auseinander, mit Handrücken gegen unten, und in *ala-padma* wechseln  
Mimik: Zuerst fragend, dann lächelnd



migilāda  
gibt es

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehen  
Gestik: Hände in *śikhara* auf Stirnhöhe, Daumen nach hinten gerichtet  
Mimik: Fragend



daivagaḷigī  
für einen anderen Gott solche



Haltung: Stehend, Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände in *padmakosha*, die langsam aufgeht, Hände sind vor der Brust, Oberkörper hebt sich während dem Öffnen leicht an  
Mimik: Entzückt, erfüllt



bhāgyavumṭē  
Glückseligkeit

Haltung: Stehend, Füße zusammen  
Gestik: Linke Hand bleibt in offener *padmakosha*, die andere Hand wechselt in *sarpaśīrṣa*, Arm leicht gebogen neben dem Gesicht, Handfläche schaut diagonal nach unten  
Mimik: Bestätigend, lächelnd, gütig

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

Diese Komposition bestand ursprünglich vermutlich nur aus einem *pallavi* und *caraṇa*, wurde später jedoch unterteilt in *pallavi*, *anupallavi* und *caraṇa*, weshalb es in den Textvarianten beide Gliederungsarten gibt. Die Textvarianten weisen nur wenige wirkliche Variationen auf, die meisten Textveränderungen sind auf eine modernere Sprache oder auf Komposita-Auflösungen zurück zu führen. Einige Textvarianten, wie im ersten und letzten *caraṇa* ersichtlich, scheinen sich eindeutig durchgesetzt zu haben. Textmetrisch ist dieses Stück eher regelmässig. Der Refrain und die drei folgenden Strophen stimmen in der Textmetrik grösstenteils überein und weisen eine morenmetrische Struktur auf. Die *caraṇa* spiegeln sich textmetrisch in einem a-b-a-b-Muster.<sup>657</sup> Bezüglich der Silben weist diese Komposition die längsten Silbenfüsse aller ausgewählten Texte auf.<sup>658</sup> Die musikalische Metrik ist ebenfalls eher regelmässig, wobei vor allem das erste *caraṇa* einen eingängigen Text-Flow vorweist. Die primäre Alliteration fällt in diesem Stück auf die Konsonanten *pa*, *ra*, *va* und *ga*. Des Weiteren findet man in den ersten zwei Strophen Binnenreime, deren Aufbau aber in beiden Strophen unterschiedlich ist. Ein einheitlicher Binnenkehrreim lautet auf das Verb *nōḍe*. Die vorherrschende Grundstimmung in diesem Stück ist *śṛṅgāra-bhakti*, die hingebungsvolle Liebe, angereichert mit den Gefühlsäusserungen Festigkeit (*dhṛti*) und Entzücken (*harṣa*). Das ganze Stück kann als ein Sinnschmuckmittel betrachtet werden, da sich das Lied mit der Bekräftigung von Viṣṇu-Kṛṣṇas Grossartigkeit beschäftigt. Diese Art der Beschreibung von Kṛṣṇa, als einer ohne Vergleich unter den Göttern, ist ein *ananvaya*, eine Hyperbel. Gleichzeitig ist das ganze Lied auch ein *udātta*, eine Schmeichelei. NARAYAN (2010) vermutet hinter diesem Stück eine *vyājastuti*, eine poetische Art des Veralberns von Viṣṇu, indem man ihn mit allerlei Superlativen betitelt:

«Dasa's indication of all superlatives in the God's mythology may very well be a pun, digging at his god in sarcasm, 'Vishnu has garnered all the superlatives in the world'.»<sup>659</sup>

Diese These erscheint weniger wahrscheinlich, denn Purandaras subtiler Spott, der in Stücken wie *āṛige vadhuvāde* eindeutig erkennbar wird, ist hier nicht zu spüren. Das Stück besitzt ein *prasāda-guṇa* und kann sofort eindeutig verstanden werden, auch wenn der Inhalt an gewissen Stellen teilweise abstrakt ist.

---

<sup>657</sup> Einzige Ausnahme hierzu ist die erste Zeile von *caraṇa* 1, die 21 Moren aufweist und daher keine *lalitē* sein kann.

<sup>658</sup> S. erste Zeile in *caraṇa* 1 (*Dhṛti*) und die dritte Zeile in *caraṇa* 1 sowie die erste Zeile in *caraṇa* 3 (beide *atyāṣṭi*).

<sup>659</sup> NARAYAN (2010:73)

## 4.2. Lieder zur Religiosität

Die *bhakti-pada* sind Lieder, die den *bhakti-rasa* vollendet zum Ausdruck bringen. *Bhakti* ist praktisch in allen Purandaradāsa-*pada* ein zentrales Thema. In bestimmten Kompositionen gibt er dieser Gefühlsäusserung jedoch solche Prominenz, dass manchmal sogar unklar bleibt, an welche konkrete Gottheit sich sein Stück richtet. Die *bhakti-pada* zeichnen sich aus, indem sie das Schwärmen und die Sehnsucht nach Gott, das Fascinosum Gottes, ausdrücken. Je nach Stück ist dies mehr oder weniger an eine konkrete göttliche Erscheinungsform gebunden. Die meisten Ausgaben behandeln diese Lieder in einer separaten Kategorie, so auch SKR, der rund 90 Lieder aus Purandaras Werk hierzu zählt.

Neben den *pada* können auch Purandaras *ugābhōga* zu dieser Kategorie gezählt werden, da diese Stücke sehr stark mit dem Ausdruck religiöser Emotionen spielen. In dieser Kategorie werden daher ein *pada* und ein *ugābhōga* zu dieser Thematik behandelt:

- *Ninnaṁtha taṁde*
- *Dāsanna māḍiko*

#### 4.2.1. *Ninnaṁtha taṁde*

##### **Material**

###### Hauptvorlage

BKS Band 6, S. 159

###### Schriftliche Textgrundlage:

KP S. 202

###### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (2013)

###### Musikalische Textgrundlagen:

- Vidyabhushana (2010)
- B. V. Karanth (1962)

###### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

Im vorliegenden Stück handelt es sich um ein *ugābhōga*, um ein Stück also, welches der völlig freien Interpretation unterliegt. Das Stück ist daher als Sprechgesang choreographiert, ohne konkrete *rāga* und *tāla*. Es kann sowohl als alleinstehender Tanz, als auch als Vorspann zu einem anderen Tanz getanzt werden.



## **Ugābhōga**

ninnaṃtha taṃde<sup>1</sup> enaguṃṭu ninagilla |<sup>2</sup>  
ninnaṃtha svāmi enaguṃṭu ninagilla |<sup>3</sup>  
ninnaṃtha doreyobba<sup>4</sup> enaguṃṭu ninagilla |<sup>5</sup>  
nīne<sup>6</sup> paradēśi nānu<sup>7</sup> svadēśi |  
ninna arasi<sup>8</sup> lakṣmi<sup>9</sup> enane<sup>10</sup> tāiyuṃṭu<sup>11</sup> |  
enagidda tāytaṃaṃde ninagārayya puraṃdaraviṭṭhal ||<sup>12</sup>

### Literarische Übersetzung:

*Dein Vater ist bei mir, nicht aber bei Dir.*

*Dein Schutzherr ist bei mir, nicht aber bei Dir.*

*Dein König ist bei mir, nicht aber bei Dir.*

*Du bist ein Ausländer, ich bin ein Einheimischer.*

*Deine Königin ist Lakṣmī, meine ist Deine/meine Mutter.*

*Bei mir sind Dein/mein Vater und Deine/meine Mutter, wer kümmert sich aber um Dich  
Purandaraviṭṭhala?*

### Textvarianten:

Die Version von BKS ist sehr silbenreich und wird in den Textvarianten vermutlich deswegen nicht im genauen Wortlaut wiedergegeben. Alle konsultierten Quellen machen fast die gleichen Änderungen im Text, welche praktisch überall eine Silbenverminderung bewirken. Inhaltlich verändern die Varianten bis auf die letzte Zeile nichts. Die letzte Zeile lässt sich gemäss Textvarianten übersetzen mit: «*Zeig mir Deine Mutter, Śrī Purandaraviṭṭhala.*»

### Metrik:

Der Flow in den Textvarianten ist ausgeglichener, besonders in den letzten zwei Zeilen. Da es keine Interpretation von BKS gibt, wurde hier das Muster der Textvarianten befolgt.

---

<sup>1</sup> KP: taṃdeyu

<sup>2</sup> B.V. Karanth liest dies als dritte Zeile.

<sup>3</sup> Vijaya Rao, Vidyabhushana, B. V. Karanth und KP lesen diese Zeile als erste Zeile.

<sup>4</sup> KP, Vidyabhushana, B. V. Karanth: doreyu

<sup>5</sup> Diese Zeile fehlt bei Vijaya Rao. B. V. Karanth liest dies als zweite Zeile.

<sup>6</sup> KP: nīnē

<sup>7</sup> Vijaya Rao: nānē; KP, Vidyabhushana, B. V. Karanth: nāne

<sup>8</sup> Vijaya Rao & KP: ninnarasi

<sup>9</sup> Vijaya Rao, Vidyabhushana, B. V. Karanth & KP: lakumi

<sup>10</sup> Vijaya Rao, Vidyabhushana, B. V. Karanth & KP: enna

<sup>11</sup> Vijaya Rao, Vidyabhushana, B. V. Karanth & KP: tāi

<sup>12</sup> Vijaya Rao, Vidyabhushana & KP lesen diese Zeile verändert: **ninna tāya** (KP & B. V. Karanth: **tāyi**) **tōrō śrī** (KP, B. V. Karanth & Vidyabhushana lesen ohne śrī) puraṃdara viṭṭhala (KP: viṭṭhalā) ||

1	2	3	4	5	6	7	8
nin	naṁtha	taṁde	ena	guṁ	tu	ninna	gilla
nin	naṁtha	svāmi	ena	guṁ	tu	ninna	gilla
nin	naṁtha	doreyobba	ena	guṁ	tu	ninna	gilla
nī	ne	para	dēśi	nā	nu	sva	dēśi
ninnā	rasi	laku	mi e	nane	tāyi	yum	tu
ena	gidda	tāy	taṁ	aṁde	ni	na	gā
ray	ya	pu	raṁ	dara	vi	ṭha	l








#### Klangfiguren:







Die Alliteration lautet in diesem *ugābhōga* auf verschiedene Versionen von *na* oder *ne*, die im ganzen Stück wiederholt werden. Die Wortwiederholungen in den ersten drei Takten können als Anfangs- oder Endkehrreime betrachtet werden. Der Konsonanten-Stil ist eher stark (*paruṣā*), was mit der Stimmung und der Vehemenz, die in der Aussage steckt, zusammenpasst.






#### Choreographie:

*Stimmung:* Die Grundstimmung (*rasa*) in diesem *pallavi* ist *karuṇā* (Mitleid). Die Gefühls-äusserungen (*bhāva*) beinhalten *matī* (Bedachtsamkeit) und *vitarka* (Überlegung).

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme nach vorne gestreckt Mimik: Fragend, kritisch</p>		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne nehmend Gestik: Rechte Hand in <i>śikhara</i> vor der Brust, linke Hand in <i>patāka</i>, Fingerspitzen gegen Brust gerichtet Mimik: Bemitleidend, fragend</p>
<p>ninnaṁtha <i>Dein</i></p>		<p>taṁde enaguṁtu <i>Vater ist bei mir</i></p>	

			<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme nach vorne gestreckt, dann wechseln in <i>haṁsāsya</i> und danach in <i>alapadma</i></p> <p>Mimik: Bemitleidend, fragend</p>
<p>ninagilla <i>nicht bei Dir</i> (wird nachfolgend nicht mehr wiederholt)</p>			
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme nach vorne gestreckt</p> <p>Mimik: Fragend, kritisch</p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme nach oben gestreckt</p> <p>Mimik: Bewundernd</p>
<p>ninnaṁtha <i>Dein</i> (wird nachfolgend nicht mehr wiederholt)</p>		<p>svāmi <i>Herr</i></p>	
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne nehmend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Fingerspitzen gegen Brust gerichtet</p> <p>Mimik: Fragend, lächelnd</p>		<p>Haltung: Halb-Hocke, ein Bein gestreckt</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>śikhara</i> auf der Schulter, linke Hand in <i>dhola</i></p> <p>Mimik: Königlich, stolz</p>
<p>enaguṁṭu <i>ist bei mir</i> (wird nachfolgend nicht mehr wiederholt)</p>		<p>doreyobba <i>König</i></p>	

	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne nehmend Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme nach vorne gestreckt Mimik: Überrascht</p>		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne nehmend Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme seitlich nach hinten gebogen, Fingerspitzen zeigen nach hinten Mimik: Fragend, bemitleidend</p>
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne nehmend Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Fingerspitzen gegen Brust gerichtet Mimik: Fragend, lächelnd</p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Fingerspitzen nach unten Mimik: Bestätigend, überzeugt</p>
	<p>Haltung: Halb-Hocke Gestik: Lakṣmī-Pose Mimik: Strahlend</p>		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>alapaḍma</i> näher bei Bauch, linke Hand in <i>haṁsapakṣa</i> weiter weg vom Oberkörper Mimik: Strahlend</p>
<p>ninna arasi lakṣmi <i>Deine Königin ist Lakṣmī</i></p>		<p>enane tāyiyuṁṭu <i>meine ist meine Mutter</i></p>	

			<p>Haltung: Zuerst stehend, beide Füße zusammen, dann Halb-Hocke, ein Bein angehoben, dann stehend mit gekreuzten Beinen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>alapadma</i>, Arm gestreckt, linke Hand in <i>patāka</i>, Fingerspitzen gegen Brust gerichtet, danach Lakṣmī-Pose und Nārāyaṇa-Pose</p> <p>Mimik: Fragend, neutral lächelnd</p>
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne nehmend</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>śikhara</i>, Arm leicht gebogen, Daumen zeigt nach hinten, linke Hand in <i>ardha-candra</i> auf Oberschenkel gestützt</p> <p>Mimik: Fragend bemitleidend</p>		<p>Haltung: Stehend, ein Fuss flach angewinkelt</p> <p>Gestik: Viṭhala-Pose</p> <p>Mimik: Jungenhaft</p>

enagidda tāytaṃaṃde  
bei mir sind Deine Mutter und Dein Vater

ninagārayya  
wer bei Dir

purāṇḍaraviṭhal  
Purandara Viṭhala

## Allgemeiner Textkommentar zum Lied

Dieses *ugābhōga* ist im Stil einer *nindāstuti* geschrieben. D.h. sie enthält kritische Aussagen und ist aus einer alltäglichen Emotion inspiriert. In der Version von BKS ist es heute in keiner Interpretation mehr überliefert. Die aktuellen Textversionen verändern den Inhalt aber nicht. Der Text in der musikalischen Metrik ist in zwei Teile geteilt, wovon aber vor allem der erste Teil durch Regelmässigkeit auffällt.

Das Stück ist Ausdruck des Haderns und des Mitleids mit Gott und ist sicher auf Realia bezogen. Bedenkt man, dass Viṭhala ein «ausländischer» Gott war, dem man erst im 16. Jh. einen Tempel in Vijayanagara gebaut hat, dann bekommt dieses Lied eine neue Bedeutungsebene.<sup>13</sup> Die letzte Zeile lässt sich sowohl mit «*Dein Vater und Deine Mutter*» wie auch als «*Mein Vater und meine Mutter*» übersetzen. Die Choreographin interpretiert diese Anspielung als eine Bestätigung der These, dass in diesem Stück der physische Viṭhala in Vijayanagara gemeint ist. Mutter und Vater sind hier nicht in mythologischem, sondern im lokalen Sinne gemeint. Lakṣmī und Viṣṇu waren gut etablierte Gottheiten in Vijayanagara<sup>14</sup> und ihnen fühlte sich Purandara offensichtlich nah und vertraut. Das Stück endet mit einer Frage und lässt daher viele Möglichkeiten der Interpretation. Den Anschluss an ein *pada* wie *dāsana māḍikō* ist eine stimmige Kombination von demselben Thema, nämlich der persönlichen Beziehung zu Gott, das sich mit unterschiedlichen Emotionen auseinandersetzt.

---

<sup>13</sup> Zum Viṭhala-Kult in Vijayanagara s. o. unter «Historischer Hintergrund der Lieder». Zum Viṭhala-Tempel in Vijayanagara und Pandharpur s. o. im Liedkommentar von *ārige vadhuvāde*.

<sup>14</sup> S. o. in den Einleitungen zu den Liedern zu und über Götter.

#### 4.2.2. *Dāsanna māḍikō*

##### **Material**

###### Hauptvorlage:

BKS Band 1, S. 95, *śabdhārtha* S. 270

###### Schriftliche Textgrundlagen:

SKR Band 2, S. 387, *śabdhārtha* S. 387

AVN S. 283

RKS S. 75 – 79, mit Übersetzung und Notation

GRS S. 56

KP S. 101 – 102

SSK S. 42 – 43

TJS S. 28

###### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (1989)

###### Musikalische Textgrundlagen:

- M. S. Subbulakshmi (2205)
- Bellur Sisters (2005)
- Vanishree & Vijayalakshmi (2008)
- V. N. Padmini (2014)

###### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

Dieses Stück ist ein *bhakti-pada* par excellence und nimmt keinen Bezug auf eine konkrete Gottheit, sondern thematisiert hauptsächlich die Gottessehnsucht und -hingabe. Das Stück ist als *padam* choreographiert.

## Rāga: Nādanāmakriyā

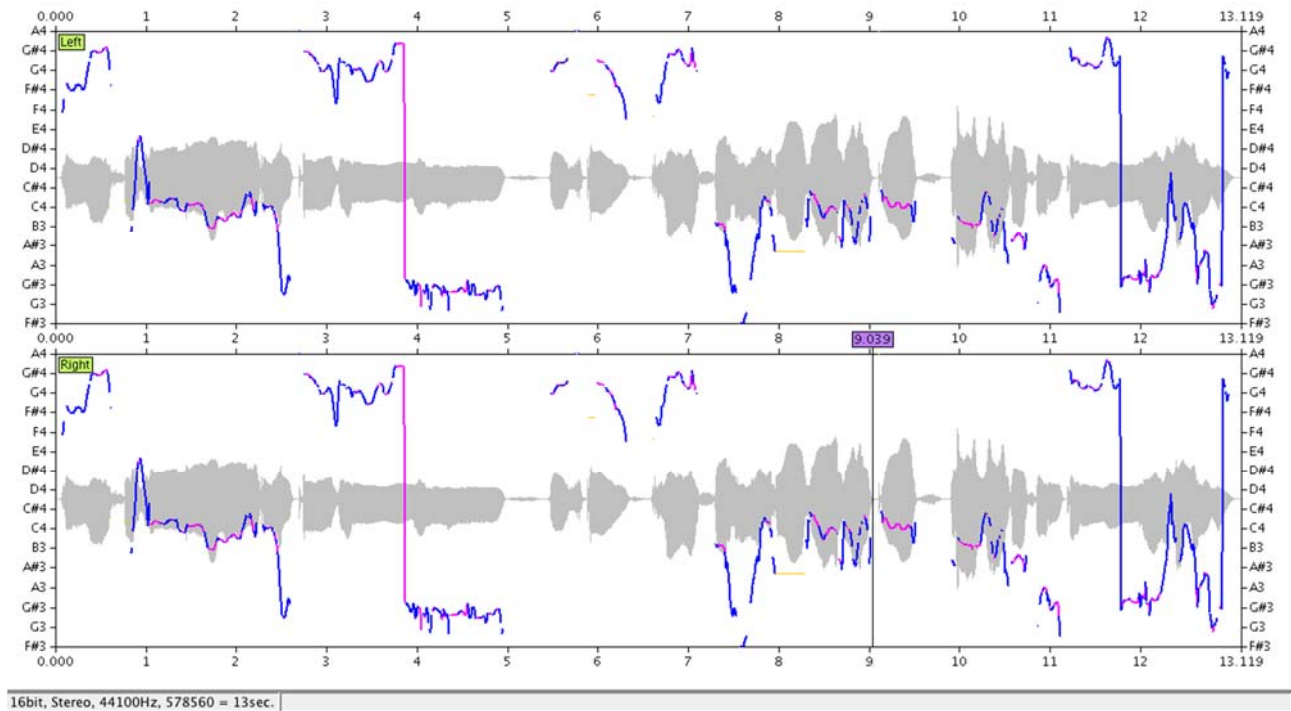


Abb. 126: Darstellung der ersten 13 Sekunden des Lieds *dāsanna māḍikō* im Pitch-Analyser

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* (Sängerin: Scharmila Bansal-TöNZ), dargestellt mit dem Pitch-Analyser. Ausser dem Abschnitt in Sekunde 3-4 bewegt sich die Melodie mehrheitlich in tieferen Lagen, was die vermittelte pathetische Stimmung unterstützt.<sup>15</sup> Die Melodie teilt sich in drei Phrasen (Sek. 0-5, 5-9,5 und 9,5-13) wobei die Eigenschaften der Verzierungen (*gamaka*) des *rāga* vor allem gut am Anfang der ersten und am Ende der letzten Phrase zu sehen sind.<sup>16</sup>

## Tāla: Ādi

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		O	O
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>15</sup> SAMBAMURTHY (1994:24) schreibt *rāga nādanāmakriyā* die Eigenschaft zu, das Gefühl von Pathos hervorzurufen.

<sup>16</sup> Ausführlicher zu den technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.



## ***Pallavi***

dāsanna māḍikō enna - iṣṭu-<sup>17</sup>

ghāsi māḍuvudēke<sup>18</sup> dayadi<sup>19</sup> sampanna<sup>20</sup> ||pa||

### Literarische Übersetzung:

*Mach mich zu Deinem Diener!*

*Warum rufst Du so viel Elend hervor?*

*Bist Du nicht vollends von Mitgefühl erfüllt?!*

### Textvarianten:

Zwei Textvarianten lesen in der ersten Zeile *svāmi* statt *iṣṭu*. Diese Lesart hat keinen grossen Einfluss weder auf die Gesamtbedeutung des *pallavi*, da es sich um einen Vokativ handelt, der in dieser Variante eine emphatische Rolle einnimmt, noch auf seine Metrik. Die Variante ist verglichen mit der Version von BKS, SKR, AVN und V. N. Padmini die lectio facillior. Eine der genannten Varianten liest den Endvokal des Verbs verkürzt, was inhaltlich keinen Einfluss hat, metrisch aber weniger attraktiv ist, denn durch diese Verkürzung geht das *mandānila*-Moren-Metrum der ersten Zeile verloren. Mehrere Texte lesen die zweite Zeile vollkommen anders. Ihre Variante lässt sich übersetzen mit «tausend-namiger Verṅkaṭaramaṇa» und stellt damit einen Zusatz zum Vokativ im *pallavi* dar. Es ist zu vermuten, dass diese Variante entwickelt wurde, da die ursprüngliche Version als Blasphemie empfunden wurde. SKR liest die zweite Zeile als *anupallavi*.

### Metrik:

1	2	3	4	5	6	7	8
dā	sana	mā	ḍikō	en	na		iṣṭu
ghā	simā	ḍuvu	dēke	daya	di	sampan	na

Die genannte Variante der zweiten Zeile ist metrisch insofern interessant, da sie es schafft, den gesamten Refrain auf eine einheitliche Morenanzahl zu bringen. In der Flow-Grafik kann metrisch kein Vorteil erkannt werden.

1	2	3	4	5	6	7	8
dā	sana	mā	ḍikō	en	na		iṣṭu
sā	sira	nā	mada	veṁ	kaṭa	rama	ṇa

<sup>17</sup> SSK, RKS, KP, GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi: dāsana māḍikō (RKS, KP, GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi: māḍiko) enna **svāmi**

<sup>18</sup> SKR, AVN, V. N. Padmini: māḍuvarēno

<sup>19</sup> SKR, AVN, V. N. Padmini: **karuṇā**

<sup>20</sup> SSK, RKS, KP, GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi: **sāsiranāmada verṅkaṭaramaṇa**

### Klangfiguren:




Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *sa* bzw. *si*. Gleichzeitig beinhaltet der Refrain einen Binnenreim der auf *-nna* lautet. Der Konsonanten-Stil ist stark (*paruṣā*), da mehrere Zischlaute, Retroflexe und Konsonantenverdoppelungen vorkommen.

### Sinnschmuckmittel:

*ghāsi māḍuvudēke* Die Frage «*Warum rufst Du so viel Elend hervor?*» ist ein rein rhetorischer Vorwurf, bzw. ein ironischer Tadel (*vyājastuti*).

### Choreographie:

*Stimmung:* Die Grundstimmung (*rasa*) in diesem *pallavi* ist *karuṇā* (Mitleid) und *bhakti-śṛṅgāra* (hingebungsvolle Liebe). Die Grundgefühle (*sthāyibhāva*) sind *śoka* (Kummer), aber auch *vismaya* (Verwunderung). Die Gefühlsäusserungen (*bhāva*) beinhalten *nirveda* (Verdruss), *śrama* (Abmühen), *dainya* (Niedergeschlagenheit), *cintā* (Grübeln), *moha* (Verwirrung) und *autsukya* (Sehnsucht).

	Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> , Arme parallel nach vorne gestreckt Mimik: Sehnsüchtig, bittend		Haltung: Halb-Hocke, Füße gekreuzt Gestik: Beide Hände in <i>añjali</i> vor der Brust Mimik: Sich ergebend, hingebungsvoll
dāsanna zu Deinem Diener		māḍikō mach mich	
	Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> gekreuzt auf der Brust Mimik: Lächelnd		
enna mich			

		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>muṣṭi</i>, linke Hand in <i>sarpaśīrṣa</i> darüber, dann wechseln</p> <p>Mimik: Leidend, vorwurfsvoll</p>
<p>iṣṭu-ghāsi so viel Elend</p>		
	<p><u>Version 1</u></p> <p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>śikhara</i> auf Kopfhöhe, Arme leicht gebogen</p> <p>Mimik: Fragend</p>	
<p>māḍuvudēke warum rufst Du hervor</p>		<p><u>Version 1</u></p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>caturā</i>, von Bauch weg nach vorne führen</p> <p>Mimik: Bittend, zuversichtlich</p>
	<p><u>Version 2</u></p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>śikhara</i>, linke Hand in <i>muṣṭi</i></p> <p>Mimik: Fragend</p>	
<p>māḍuvudēke warum rufst Du hervor</p>		<p><u>Version 2</u></p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>śikhara</i>, linke Hand in <i>caturā</i>, von Bauch weg nach vorne führen</p> <p>Mimik: Bittend, zuversichtlich</p>
		<p>dayadi sampanna ganz von Mitgefühl erfüllt</p>

## Caraṇa 1

durūlabuddhigaḷella<sup>21</sup> biḍisō<sup>22</sup> - ninna<sup>23</sup>  
karuṇakavacavenna<sup>24</sup> haraṇakke<sup>25</sup> toḍisō<sup>26</sup> ||  
caraṇada sēveya koḍisō<sup>27</sup> - abhaya<sup>28</sup>  
karada mēlina kusuma<sup>29</sup> śirada mēlirisō<sup>30</sup> ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Nimm all meine unlauteren Gedanken weg!*

*Gib mir Dein Mitgefühl als Lebens-Rüstung!*

*Lass mich Deine Füße verehren!*

*Binde die Blüte in Deiner Furchtlosigkeits-gewährenden Hand in mein Haar!*

### Textvarianten:

Diese Strophe weist die meisten alternativen Textvarianten auf. Alle können auf eine modernere Sprache oder lexikalische Alternativen zurückgeführt werden.

### Metrik:

Die Textvarianten können trotz den kürzeren Komposita keinen regelmässigeren Flow herbeiführen.

1	2	3	4	5	6	7	8
duru	ḷabud	dhiga	ḷella	biḍi	sō		ninna
karu	ṇaka	vaca	venna	hara	ṇa kke	toḍi	sō
cara	ṇada	sēve	ya	koḍi	sō		abhaya
kara	da mē	lina	kusuma	śira	da mē	liri	sō

### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *ru* bzw. *ra*. In Takt zwei und vier gibt es einen Anfangskehrreim auf *karuṇa*- und einen Binnenkehrreim auf *-iḍisō*. Der Konsonanten-Stil ist stark (*paruṣā*), da mehrere Zischlaute, Retroflexe und Konsonantenverdoppelungen vorkommen. Er stimmt daher mit den vielen Imperativen in dieser Strophe

<sup>21</sup> SSK, M.S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi: dur**u**buddhigaḷ**a**nnella; KP: dur**b**ud-dhigaḷ**a**nnella; GRS, TJS: dur**b**uddhigaḷ**a**nnella

<sup>22</sup> SSK, KP & VNP: biḍiso; Vanishree & Vijayalakshmi: muḍiso

<sup>23</sup> Vanishree & Vijayalakshmi: **enna**

<sup>24</sup> VNP: karuṇā; V. N. Padmini: ~kavacayenna

<sup>25</sup> RKS: haraṇake; GRS: haṇeḡe [!]

<sup>26</sup> SKR, AVN, RKS, KP & VNP: toḍiso

<sup>27</sup> SKR, AVN, RKS, SSK, KP, VNP, GRS, TJS, M.S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi, V. N. Padmini: caraṇasēve **enage** koḍiso (TJS: koḍisō)

<sup>28</sup> Vanishree & Vijayalakshmi: **ninna**

<sup>29</sup> V. N. Padmini: **mella**

<sup>30</sup> SKR, AVN, RKS, VNP, Bellur Sisters: karapuṣpa **ennaya** (RKS: karapuṣpavennaya) śiradoḷu muḍiso; SSK, KP, GRS, TJS, M.S. Subbulakshmi, Vanishree & Vijayalakshmi: karapuṣpavanenna śiradalli (GRS: śiradalli) muḍiso (TJS: muḍisō); V. N. Padmini : śiradalli muḍiso

überein.

Sinnschmuckmittel:

*abhaya-karada kusuma* Dieser Ausdruck ist zugleich ein *rūpaka* und ein *sleśa*. Die Blume, die furchtlos macht, ist eine Metapher für den Schutz, den Gott gewährt. Gleichzeitig kann dieses Kompositum sowohl «*lotus-gleiche Hand der Furchtlosigkeit*» oder «*Blume der Furchtlosigkeit-gebenden Hand*» heissen.

Texterklärungen:

*karuṇa-kavaca-venna* Die Bitte um Mitleid in diesem *caraṇa* ist die Antwort auf die rethorische Frage im *pallavi*. Der *bhakta* verlangt von Gott, dass er die Zweifel aus der oberen Strophe beseitigen soll. Dieses Hin und Her der Bitte und Vorwürfe widerspiegeln seinen Gemütszustand: Er hat Angst vor seinen Zweifeln und die Zweifel sind Ausdruck seiner Angst.

*karada mēlina kusuma śirada mēlirisō* Das in die Haare Flechten einer Blume hat im indischen Kontext eine intime Bedeutung. Hier benutzt Purandara diese Intimität, um sein Bedürfnis nach Geborgenheit und Schutz auszudrücken. Er verlangt nach der gleichen Fürsorglichkeit, wie eine Mutter ihrem Kind gibt oder nach der romantischen Hingabe, wie eine Ehemann zu seiner Frau.

Choreographie:

*Stimmung:* Die Grundstimmung (*rasa*) in diesem *caraṇa* ist *bhakti-śṛṅgāra* (hingebungsvolle Liebe). Die zahlreichen Gefühlsäusserungen aus dem Refrain reduzieren sich hier auf *aut-sukya* (Sehnsucht).



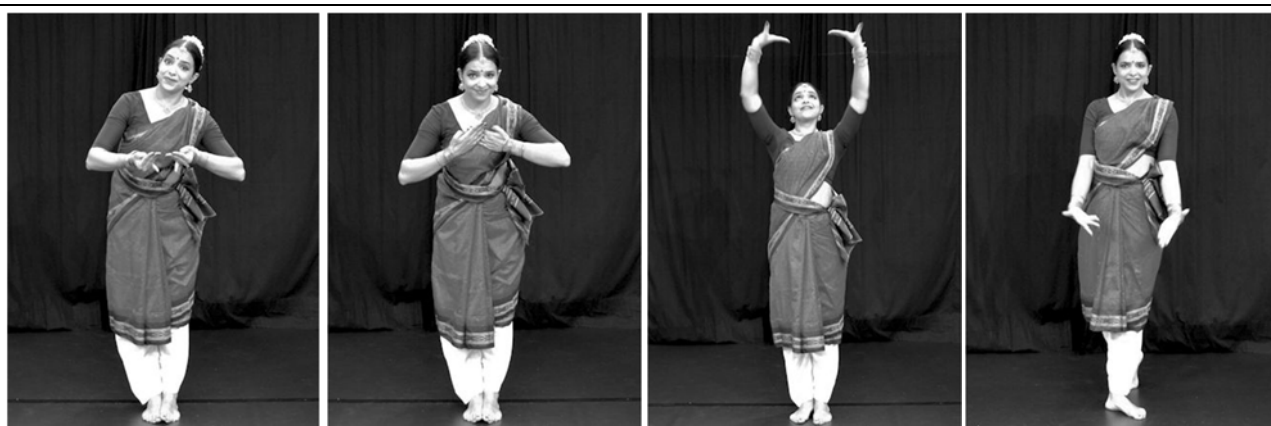
duruḷabuddhigaḷella  
*alle unlauteren Gedanken*

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend, dann beide Füße zusammen  
 Gestik: Rechte Hand zuerst in *kartarī mukha*, Hand zur rechten und linken Seite legen, währenddessen nach vorn führen, danach rechte Hand in *haṁsāsya* an Schläfe, linke Hand immer eingestützt  
 Mimik: Hinterhältig, fragend



biḍisō  
*beseitige*

Haltung: Stehend, einen Schritt nach hinten gehend  
 Gestik: Beide Hände in *padma kośa*, von Stirn wegführend nach diagonal unten, beide Hände in *ar-dhacandra*  
 Mimik: Abweisend



ninna karuṇakavacavenna  
dein Mitgefühl als Rüstung

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, am Schluss einen Schritt nach hinten gehend und im offenen Schritt stehen bleiben

Gestik: Beide Hände in *catūrā* vor der Brust, danach beide Hände in *patāka* gekreuzt auf der Brust, dann beide Hände in *ardhacandra*, Arme über den Kopf gestreckt, entlang Oberkörper führen

Mimik: Bittend, bestätigend, überzeugt



haraṇakke toḍisō  
Gewähre für mein Leben

caraṇada  
Füsse





Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend

Gestik: Beide Hände in *muṣṭi* zur Brust heranziehen

Mimik: Standhaft, selbstbewusst

Haltung: Stehend, ein Bein angehoben, Knie und Fuss auf horizontaler Achse, danach stehend, einen Schritt nach vorne gehend

Gestik: Beide Hände in *patāka*, zum angehobenen Fuss zeigend, danach rechte Hand in *hamsapakṣa*, linke Hand eingestützt, rechte Hand gegen Boden gerichtet  
Mimik: Lächelnd

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen          Gestik: Rechte Hand in <i>kaṭakāmukha</i>, linke Hand in <i>patāka</i>, rechter Arm streckt und beugt sich, Hand wechselt in Streckung zu <i>alapadma</i>          Mimik: Lächelnd</p>
<p>sēveya koḍisō  <i>gewähre die Verehrung</i></p>	
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen          Gestik: Rechte Hand in <i>sarpaśīrṣa</i>, linke Hand in <i>alapadma</i>, beide Hände auf Bauchhöhe          Mimik: Strahlend</p>
<p>abhayakarada mēlina  <i>Furchtlosigkeits-Hand gewährenden</i></p>	
	
	<p>kusuma  <i>die Blüte</i></p>
	<p>Haltung: Halb-Hocke          Gestik: Rechte Hand in <i>bāṇa</i>, linke Hand in <i>alapadma</i>, Hände übereinander          Mimik: Liebevoll</p>
	<p>Haltung: Halb-Hocke, Füße gekreuzt, Oberkörper stark nach vorne gebeugt          Gestik: Rechte Hand in <i>patāka</i> auf dem Kopf, linke Hand <i>dhola</i>          Mimik: Hingebungsvoll</p>
<p>śirada mēlirisō  <i>flechte in mein Haar</i></p>	



## Caraṇa 2

dr̥ḍhabhaktiyim̐da nā bēḍi - ninna<sup>31</sup>  
aḍiyoliraguvenayya<sup>32</sup> anudina pāḍi ||  
kaḍegaṇṇe<sup>33</sup> lēkenna<sup>34</sup> nōḍi - biḍuve  
koḍu ninna parabhakti manamuḍi<sup>35</sup> māḍi ||2||

### Literarische Übersetzung:

*In tiefster Hingabe bete ich zu Dir.  
Zu Deinen Füßen ausgestreckt<sup>36</sup> besinge ich Dich täglich.  
Wirfst Du mir einen verachtenden Blick zu?! Nimm ihn weg!  
Schenk mir Deine übergrosse Hingabe und erhebe meinen Geist!*

### Textvarianten:

Drei Varianten lesen anstelle von *ninna dēva* (Kn.: «Gott»), die meisten Varianten lesen jedoch *nā* (Kn.: «ich»). Beide Varianten passen bezüglich der Bedeutung auch gut in den betroffenen Bedeutungsinhalt. Auf der zweiten Verszeile lesen alle Textvarianten *aḍige*.<sup>37</sup> Diese Variante ist eine modernere Ausdrucksweise des Begriffs, den BKS aufführt. Die Textversionen lesen auch die vierte Zeile anders als BKS. Der entscheidende Unterschied ist *dhyāna*, was im Austausch zu *parabhakti* steht. Hier gibt es eine inhaltliche Änderung der Aussage, den während in der Version von BKS um Hingabe gebeten wird, wird in den übrigen Textvarianten um Versenkung gebeten. V. N Padmini lässt dieses *caraṇa* weg.

### Metrik:

In der Version von BKS ist die musikalische Metrik einigermaßen regelmässig, mit einer Ausnahme im zweiten Takt.

1	2	3	4	5	6	7	8
dr̥ḍha	bhakti	yim̐da	nā	bē	ḍi		ninna
aḍi	yoli ra	guve	nayya	anu	dina	pā	ḍi
kaḍe	gaṇṇe	lē	kenna	nō	ḍi		biḍuve
koḍu	ninna	para	bhakti	mana	muḍi	mā	ḍi

<sup>31</sup> SKR, AVN, RKS, VNP, TJS: dr̥ḍhabhakti ninnalli (RKS: ninnali) bēḍi **dēva** (TJS liest ohne dēva); SSK, KP, GRS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi: dr̥ḍhabhakti ninnalli (GRS: ninnali) bēḍi **nā**

<sup>32</sup> SKR, AVN, RKS, KP, VNP, GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters: aḍige~; SSK, Vanishree & Vijayalakshmi: **naḍige~**

<sup>33</sup> AVN, RKS, GRS, TJS, Vanishree & Vijayalakshmi: kaḍegaṇṇa

<sup>34</sup> SKR, SSK, KP & VNP: kaḍegaṇṇilēkenna; M. S. Subbulakshmi: kaḍega **ninna**

<sup>35</sup> SKR, AVN, RKS, KP, VNP, GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi: **dhyānava** manasūci (TJS: manava **śuci**); SSK: **dhyāna** manava **śuci**

<sup>36</sup> Sich zu den Füßen einer Person auszustrecken, ist die im Hinduismus üblich Form der Respektsbezeugung (*aṣṭāṅga-namaskāra*). Sie drückt aus, dass der sich verneigende keine Unterwürfigkeit scheut, um seine Hochachtung vor dem Begrüßten zu zeigen.

<sup>37</sup> Eine Ausnahme bildet SSK, der *naḍige* liest.

### Klangfiguren:







Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jedes Taktes lautet auf *ḍha* bzw. *ḍi*, *ḍe* oder *ḍu*. Diese Alliteration wiederholt sich während des ganzen *caraṇa* an unterschiedlichen Stellen. Der Konsonanten-Stil ist stark (*paruṣā*), da mehrere Retroflexe und Konsonantenverdopplungen vorkommen. Auch hier stimmt diese Eigenschaft mit den vielen Imperativen, die in der Strophe gebraucht werden.

### Sinnschmuckmittel:






*kaḍegaṇṇe ḷēkenna nōḍi* Der angebliche verachtende Blick, den Gott macht, ist als ein *rū-paka* zu verstehen. Gott hat keine echten Augen, sondern wird hier metaphorisch getadelt. Gleichzeitig ist dies wieder eine rhetorische Frage, wie sie schon im *pallavi* gestellt wurde, die einen versteckten Tadel enthält (*vyājastuti*).

### Choreographie:

*Stimmung:* Die Grundstimmung (*rasa*) in diesem *caraṇa* ist *bhakti-śṛṅgāra* (hingebungsvolle Liebe). Die Gefühlsäusserungen sind *dhṛti* (Festigkeit), *amarṣa* (Unduldsamkeit) und *autsukya* (Sehnsucht).

			<u>Version 1</u> Haltung: Einen Schritt nach vorne Gestik: Linke Hand in <i>muṣṭi</i> , rechte Hand zuerst in <i>dhola</i> , danach rechte Hand in <i>śikhara</i> auf Kopfhöhe Mimik: Überzeugt, hingebungsvoll
			Haltung: Stehend, zwei Schritte nach vorne Gestik: Rechte Hand in <i>muṣṭi</i> , linke Hand zuerst in <i>dhola</i> , danach beide Hände in <i>añjali</i> Mimik: Überzeugt, hingebungsvoll




 <p>nā bēḍi ninna aḍiyolīraguvenayya ich bete zu Dir zu Deinen Füßen ausgestreckt</p>	<p>Haltung: Hocke, ein Bein nach hinten gestreckt, Oberkörper stark nach vorn gebeugt Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme seitlich ausstrecken, langsam über dem Kopf zusammen bringen bis beide Hände in <i>añjali</i> sind Mimik: Unterwürfig</p>
 <p>anudina jeden Tag</p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāsya</i>, Arme nach vorne gestreckt, beide Hände abwechselungsweise von oben nach unten fahren Mimik: Mahnend, bestätigend</p>
 <p>pāḍi besinge ich</p>	
<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend Gestik: Zuerst beide Hände in <i>patāka</i>, aufeinander klatschen und rechte Hand umdrehen, danach rechte Hand in <i>ardhamukula</i> wechseln und vom Mund wegführen, leicht in der Horizontal-Achse drehen Mimik: Erzählend, singend</p>	

		<p>Haltung: Stehend, Füße gekreuzt, Körper steht seitlich</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>muṣṭi</i> vor dem Auge, danach in <i>candrakalā</i> wechseln, linke Hand eingestützt</p> <p>Mimik: Kritisch, verachtend</p>
<p>kaḍegaṇṇe lēkenna nōḍi einen verachtenden Blick wirfst du mir zu, warum</p>		
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand bleibt vor dem Auge, linke Hand in aufrechter <i>patāka</i>, Arm nach vorne ausgestreckt</p> <p>Mimik: Bittend</p>	
<p>biḍuve nimm ihn weg</p>		
		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach hinten gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>puṣpapuṭṭa</i>, Arme ausgestreckt nach vorne, mit einem Satz nach hinten ziehen</p> <p>Mimik: Bettelnd, gierig</p>
<p>koḍu ninna schenk mir Deine</p>		

kaḍegaṇṇe lēkenna nōḍi  
einen verachtenden Blick wirfst du mir zu,  
warum

biḍuve  
nimm ihn weg

koḍu ninna  
schenk mir Deine

 <p>parabhakti <i>übergrosse Hingabe</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, dann Hocke Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i>, Arme ausgestreckt einen vertikalen Kreis um den Oberkörper zeichnen Mimi: Begeistert, entzückt</p>
 <p>manamuḍi <i>meinen Geist</i></p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāsya</i> an der Schläfe Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p>māḍi <i>erhebe</i></p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne machend Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Handflächen gegen oben, Arme anheben Mimik: Staunend, erfreut</p>

### ***Caraṇa 3***

morehokkavara<sup>38</sup> kāva<sup>39</sup> birudu - nīnu<sup>40</sup>  
karuṇadi<sup>41</sup> rakṣaṇemāḍenna<sup>42</sup> poredu ||  
duritarāśigaḷella<sup>43</sup> taridu - oḍeya<sup>44</sup>  
puraṁdaraviṭhalane<sup>45</sup> haruṣadi karedu<sup>46</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Das Volk nimmt Zuflucht zu Dir. Du!*

*Beschütze und hege auch mich mit Mitgefühl!*

*Beseitige all meine unzähligen Sünden! Herr!*

*Purandaraviṭhala, rufe mich mit Freude!*

#### Textvarianten:

Zwei Texte lesen statt *nīnu nī*, zwei Texte lesen *enna* (A. Sg. m. «mich»). Letzteres ist nur in die Übersetzung zu integrieren, wenn *enna* inhaltlich zur zweiten Linie gezählt wird. Dieselben Textvarianten wiederholen am Ende der letzten Zeile den Ausdruck der zweiten Zeile, was rein inhaltlich möglich ist, vom poetischen Standpunkt aus aber etwas zu unkreativ erscheint.

#### Metrik:

1	2	3	4	5	6	7	8
more	hokka	vara	kāva	biru	du		nīnu
karu	ṇadi	rakṣa	ṇemā	ḍenna		pore	du
duri	tarā	śiga	ḷella	tari	du		oḍeya
pura	ṁdara	viṭha	lane	haru	ṣadi	kare	du

#### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *re* bzw. *ru*, *ri* oder *ra*. Diese Alliteration wiederholt sich während des ganzen *caraṇa* an unterschiedlichen Stellen. Der Konsonanten-Stil ist ausgeglichen zwischen stark (*paruṣā*) und süß (*upanāgarikā*). Die

<sup>38</sup> KP, GRS, TJS, Vanishree & Vijayalakshmi: marehokkavara

<sup>39</sup> SKR, AVN, RKS, VNP, M. S. Subbulakshmi, V. N. Padmini: kāyva ; SSK, KP: enna

<sup>40</sup> SKR, AVN, RKS, SSK, KP, VNP, V. N. Padmini: nī; GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi: enna

<sup>41</sup> SKR, AVN, RKS, SSK, KP, VNP, GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi, V. N. Padmini: mareyade

<sup>42</sup> SSK, KP, GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi: māḍayya

<sup>43</sup> SSK, KP: gaḷellava; GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi: duritagaḷellava

<sup>44</sup> SKR, AVN, RKS, VNP, V. N. Padmini: svāmi; SSK, KP, GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi: siri

<sup>45</sup> SKR, AVN, RKS, SSK, KP, VNP, GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, V. N. Padmini: puraṁdaraviṭhala

<sup>46</sup> SKR, RKS, VNP, V. N. Padmini: karuṇadi karedu; SSK, KP, GRS, TJS, M. S. Subbulakshmi, Bellur Sisters, Vanishree & Vijayalakshmi: ennanu poredu



Strophe ist in ihrem Inhalt auch sanfter als die vorhergehenden zwei.

Texterklärungen:

*haruṣadi karedu* Die Bitte, Gott solle rufen, klingt im ersten Moment etwas ungewohnt, da es meist der Verehrer ist, der Gott ruft. Das Rufen ist Ausdruck der Gnade Gottes, die der Verehrer durch seine *bhakti*-Praxis zu verwirklichen sucht.

Choreographie:

Die Emotionen in diesem *carāṇa* sind wieder vergleichbar mit dem ersten *carāṇa*. Die Grundstimmung (*rasa*) ist hier *bhakti-śrīṅgāra* (hingebungsvolle Liebe) und die Gefühlsäusserung ist hauptsächlich *autsukya* (Sehnsucht).

 <p>vorehokkavara <i>jene die Zuflucht nehmen</i></p>	<p>Haltung: Hocke, ein Knie abgestellt Gestik: Beide Hände in <i>utsaṅga</i> vor der Brust, dann beide Hände in <i>añjali</i> Mimik: Flehend, dankbar</p>
 <p>kāva birudu <i>die Niederen</i></p>	<p>Haltung: Stehend, nach rechts und links derhend Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach unten gestreckt Mimik: Kritisch, bemitleidend</p>



nīnu karuṇadi rakṣaṇe māḍenna poredu  
*Du, beschütze und hege mich mit Mitgefühl*

Haltung: Hin und her gehend, am Schluss Füße zusammen, ein Fuss flach angewinkelt  
Gestik: Beide Hände *sarpaśīrṣa*, Handflächen nach unten zeigen, Arme parallel ausgestreckt gegen unten, danach rechte Hand in *sarpaśīrṣa* lassen, linke Hand eingestützt  
Mimik: Mitfühlend, tröstend, neutral lächelnd



duritarāśigaḷella  
*alle unzähligen Sünden*

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  
Gestik: Beide Hände in *pāśa*, dann beide Hände in *patāka* gekreuzt auf der Brust, danach beide Hände in *hamsapakṣa* nach vorne und zurück kippen  
Mimik: Erbost, bestätigend, erzählend



taridu oḍeya  
*beseitige*

Haltung: Halb-Hocke, mit einem Fuss stampfen, anderen Fuss anwinkeln  
Gestik: Linke Hand in *patāka* von diagonal rechts oben nach diagonal links unten führen, rechte Hand eingestützt  
Mimik: Abweisend, neutral lächelnd



	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusam- men Gestik: Viṭhala-Hal- tung Mimik: Jungenhaft</p>		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme nach vorne gestreckt, Handflächen gegen oben Mimik: Rufend, bit- tend, liebevoll</p>
<p>puramḍaraviṭhalane <i>Purandara Viṭhala</i></p>		<p>haruṣadi karedu <i>rufe mich mit Freude</i></p>	

## Allgemeiner Textkommentar zum Lied

Die vorliegende Komposition enthält ein *pallavi* sowie drei *caraṇa* und entspricht somit dem klassischen Aufbau eines Purandaradāsa-*pada*.<sup>47</sup> Es gibt relativ viele Textvarianten zu den einzelnen Textpassagen. BKS führt nachfolgend zu dem vorliegenden Text ein weiteres Lied auf mit demselben Namen.<sup>48</sup> Einige der Textvarianten, die hier genannt werden, z.B. die Variante zur zweiten Zeile des *pallavi*, finden sich in dieser zweiten Version von *dāsanna māḍikō* wieder. Das Lied ist eher morenmetrisch strukturiert<sup>49</sup>. Die musikalische Metrik ist unauffällig und im ganzen Stück regelmässig. In *dāsanna māḍikō* wendet Purandara die Alliteration und verschiedene Reime an. In *caraṇa* 2 und 3 findet sich die Alliteration nicht nur in den Anfangssilben jedes Taktes, sondern auch in der gesamten Strophe. Zusätzlich findet sich in diesem Stück noch ein klassischer Endreim, welchem jeweils die geraden Zeilen aller Strophen folgen.<sup>50</sup>

Die vorliegende Komposition ist die einzige im Korpus dieser Arbeit, in welcher sich Purandaradāsa selbst zu Wort meldet und seinen *iṣṭadeva* direkt anspricht. Das Stück vertieft den in den meisten Purandara-Stücken bereits vorhandenen *bhakti-rasa*. Die im Stück beschriebene totale Hingabe oder Ergebung wird spezifiziert als *dāsabhakti-bhāva*. Purandara nennt in diesem Stück keinen Gott namentlich (mit Ausnahme seines *aṅkitanāma* am Schluss). Die Aussage konzentriert sich alleine auf die Beziehung zwischen IHM und Purandara und Purandaras Bedürfnissen als *bhakta*. Er stellt immer wieder rhetorische Fragen, die sehr kritisch und vorwurfsvoll klingen, die aber im nächsten Moment wieder von Aussagen voller Hingabe und Unterwürfigkeit überspielt werden. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass *dāsanna māḍikō* ein sehr menschliches Lied ist, das sich mit den Ängsten und der Frustration eines *bhakta* befasst und das Hin-und-hergerissen-sein zwischen Loyalität und Verdruss sehr gut vermittelt.

---

<sup>47</sup> Die Textvarianten teilen die zwei Zeilen des *pallavi* in einen *pallavi* mit *anupallavi* auf.

<sup>48</sup> S. BKS (1963:95f.).

<sup>49</sup> Die *caraṇa* sind mit Ausnahme von *caraṇa* 1 (17-18-14-19) relativ regelmässig (*caraṇa* 2: 16-17-16-17, *caraṇa* 3: 16-16-17-16).

<sup>50</sup> *Caraṇa* 1 auf -ḍiso, *caraṇa* 2 auf -āḍi und *caraṇa* 3 auf -redu

### 4.3. Lieder zur Gesellschaft und Moral

Die Gesellschaft und ihr moralischer Zerfall ist ein wichtiges Thema in Purandaradāsa's Liedern. Dies spiegelt sich nicht zuletzt in der Anzahl an Kompositionen wieder, die heute zu diesem Thema noch erhalten sind. Bei SKR widmet sich ein ganzer Band dieser Thematik, welche sich in 228 Kompositionen zu verschiedensten Gedanken und Problematiken wiederfindet. Die Lieder zur Gesellschaft und Moral können in zwei Untergruppen eingeteilt werden:

#### 1. Vorstellung idealer Lebensweisen:

Purandaradāsa verurteilt eine gesellschaftliche Hierarchie, die auf Abstammung und Familienherkunft basiert. Purandara plädiert für eine Gesellschaftsordnung, die sich nach dem moralischen Handeln der einzelnen Menschen richtet.

#### 2. Kritik an der Gesellschaft

Purandaradāsa tadelt diejenigen, die ein Leben lang ihre *bhakti*-Praxis vernachlässigen.

In dieser Arbeit befassen sich drei Kompositionen mit diesen Motiven:

- *Kāgada bāṁdide*
- *Udara vairagyavidu*
- *Kēlanō hari*

#### 4.3.1. *Kāgada bandide namma*

##### **Material**

##### Hauptvorlage:

SKR S. 308, mit *śabdhārtha*

##### Schriftliche Textgrundlagen:

PGR S. 183

AVN S. 245

SSK S. 259 – 260

KP S. 189 – 190

GVS S. 192

TJS S. 176

##### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (1989)

##### Musikalische Textgrundlage:

- Nagamani Srinath (2013)

##### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

Im Stück *kāgada baṁdide namma* spricht Purandaradāsa über moralische und ethische Verhaltensregeln. Gier, Wollust und Zorn werden hier angeprangert. Stattdessen soll der Mensch zu Gottes Namen tanzen und sich seinen religiösen Gefühlen hingeben. Der Tanz ist als lockerer *padam* choreographiert, der die Stimmung eines Dorfplatzes wiedergeben soll.

## Rāga: Khāmas

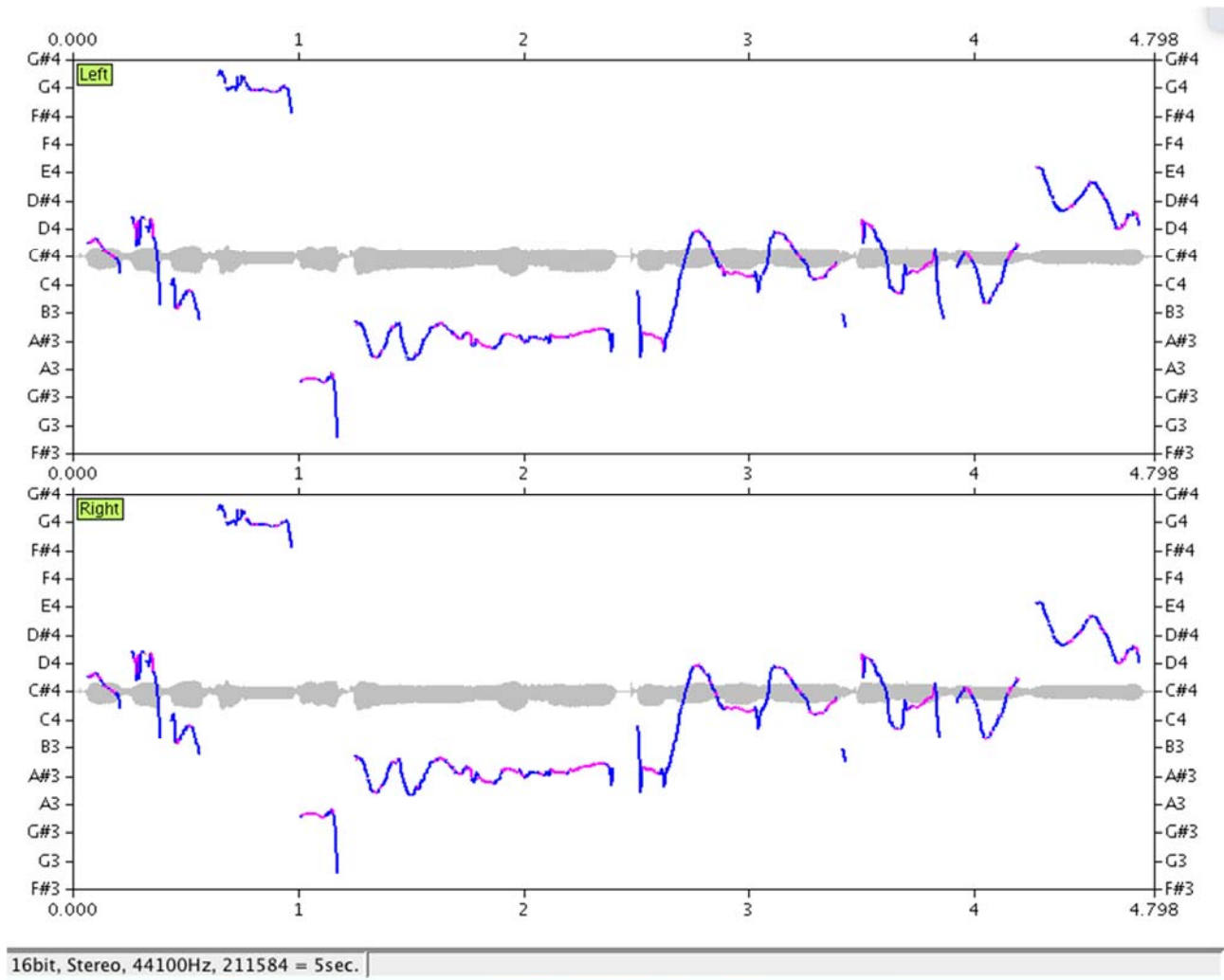


Abb. 127: Darstellung der ersten 5 Sekunden des Lieds *kāgada baṁdide namma* im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-TöNZ), dargestellt mit dem Pitch-Analyzer. Der Verlauf zeigt, dass die Melodie keine grossen Bewegungen besitzt und sich in einem eher kleinen Tonhöhenbereich bewegt. Dies erzeugt die Stimmung eines Sprechgesangs. Die Melodie teilt sich in zwei Phrasen. Die kürzere (Sek. 0 – 2,5) hat einige Tonsprünge in höhere und tiefere Lagen. Die längere Phrase (Sek. 2,5 – 5) hat keine eigentliche Melodie, sondern bewegt sich wie ein Sprechgesang nur zwischen zwei bis drei unterschiedlichen Noten hin und her. Diese Noten sind auch die prominenten Noten (*aṁśa-* und *graha-svara*) in *rāga khāmas* (*antara-gāndhāra*, *śuddha-madhyama* und *pañcama*).<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Ausführlicher zu den technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

*Tāla: Ēka*

	<i>laghu</i>
<i>aṅga</i>	
<i>akṣara</i>	4

### ***Pallavi & anupallavi***

kāgada baṁdide namma |  
kamalanābhanadu ī<sup>52</sup> ||pa||  
kāgadavannu<sup>53</sup> ōdikoṁḍu |  
kālava kaḷeyiro<sup>54</sup> ||a pa||

#### Literarische Übersetzung:

*Ein Brief<sup>55</sup> ist gekommen,  
einer von unserem Viṣṇu!  
Lies den Brief,  
nimm dir Zeit!*

#### Textvarianten:

Nur die Vorlage von AVN deckt sich vollständig mit SKR, alle anderen Vorlagen strukturieren dieses *pallavi* und *anupallavi* anders. PGR, KP, GVS und TJS zählen das *anupallavi* auch zum *pallavi* und nennen keinen *anupallavi*. Aufgrund dieser Aufteilung lesen KP und TJS den gesamten Text von *pallavi* und *anupallavi* nicht wie hier auf vier, sondern auf zwei Zeilen. Nagamani Srinaths Textvariante in der zweiten Zeile scheint eine willkürliche Veränderung zu sein, um die Melodie mit Worten aufzufüllen.

#### Metrik:

Nagamani Srinaths Zusammenführung der letzten zwei Worte im *anupallavi* zu einem einzigen Kompositum verändert die Bedeutung der Strophe nicht, ist aber für die Metrik unvorteilhaft, da die betroffene Zeile schon in der vorliegenden Variante kurz ist. Der Text-Flow der SKR-Version ist regelmässig.

1	2	3	4
<b>kāgada</b>	baṁdi	de	namma
<b>kamala</b>	nābha	nadu	ī
<b>kāgada</b>	vannu	ōḍi	koṁḍu
<b>kāla</b>	va	kaḷe	yro

#### Klangfiguren:

Die Alliteration findet im *pallavi* und *anupallavi* in der ersten Silbe jeder Zeile statt und lautet auf *ka*. In Takt eins und drei ist die Alliteration auf einen Anfangskehrreim erweitert. Der Konsonantenstil im *pallavi* ist zart (*komalā*). Im *anupallavi* halten sich der starke (*paruṣā*) und der süsse (*upanāgarikā*) Stil die Waage. Dies deckt sich mit der sanften Ansage im

<sup>52</sup> Nagamani Srinath lässt ī weg und singt stattdessen nochmals *kāgada baṁdide*.

<sup>53</sup> KP & TJS: ~avanu

<sup>54</sup> Nagamani Srinath: kāla**ka**ḷeyiro

<sup>55</sup> Als Brief bezeichnet Purandara hier die Mitteilung, die er in den folgenden Strophen ausformuliert. Daher umschreibt SKR diesen Begriff als *śāsana*, als eine gottgegebene Anweisung oder ein Gebot.



*pallavi* und der etwas stärkeren Aufforderung zuzuhören im *anupallavi*.

Sinnschmuckmittel:




*kāgada baṁdide* Der gekommene Brief ist ein *rūpaka*, da Gott keine Briefe schickt. Die Aussage gilt als Metapher, um den nachfolgenden Inhalt des «Briefes» zu legitimieren.




Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung im *pallavi* ist der *adbhuta-rasa* (Stimmung des Erstaunt-seins). Der Überbringer der Nachricht ruft die Neuigkeit aus, damit sie jeder hört und aufmerksam wird. Im *anupallavi*-Teil der Komposition dominiert die Gefühlsäusserung (*bhāva*) der Achtsamkeit (*smṛti*) und der Überlegung (*vitarka*). Die Aufforderung sich Zeit zu nehmen deutet darauf hin, dass es im Folgenden um wichtige Aussagen gehen wird, die es verdienen mit Musse und Ruhe gehört und verstanden zu werden.

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Zuerst rechte Hand in <i>haṁsāsya</i> auf linke Hand in <i>pa-tāka</i>, dann beide Hände in <i>haṁsapakṣa</i>, Finger beider Hände aufeinanderlegen, wie wenn man etwas faltet</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>kāgada der Brief</p>  <p>baṁdide ist gekommen</p>	<p><u>Version 1</u></p> <p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>haṁsapakṣa</i>, Arme parallel zur Seite strecken und zurückziehen vor die Brust</p> <p>Mimik: Erzählend, bestätigend</p>



 <p style="text-align: center;">baṁdide ist gekommen</p>	<p><u>Version 2</u>  Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Eine Hand in <i>haṁsapakṣa</i>, Arm zur Seite strecken und zurückziehen vor die Brust, andere Hand in <i>patāka</i> vor der Brust  Mimik: Erzählend, bestätigend</p>
 <p style="text-align: center;">namma unserem</p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Rechte Hand in <i>patāka</i> auf der Brust, andere Hand eingestützt  Mimik: Liebevoll, lächelnd</p>
 <p style="text-align: center;">kamalanābhanadu ī von dem Viṣṇu</p>	
<p>Haltung: Zuerst in Halb-Hocke, dann stehend, zum Schluss einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Linke Hand in sich langsam öffnender <i>alapadma</i>, rechte Hand in <i>bāṇa</i> direkt darunter, danach rechte Hand wechseln in <i>haṁsāśya</i> und von linker Hand zum Bauchnabel führen, zum Schluss Viṣṇu-Pose  Mimik: Liebevoll lächelnd</p>	

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen, Oberkörper leicht zur Seite gedreht</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, linke Hand auf Schulterhöhe, rechte Hand zeigt mit den Fingerspitzen zur linken Hand</p> <p>Mimik: Interessiert, erstaunt</p>
	<p><u>Version 1</u></p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, beide Arme parallel ausgestreckt, Handflächen nach unten, dann beide Hände mit Handflächen zum Körper</p> <p>Mimik: Rufend, auffordernd</p>
	<p><u>Version 2</u></p> <p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>harṁsāśya</i>, zum Ohr führend, linke Hand in <i>patāka</i> seitlich auf Brusthöhe</p> <p>Mimik: Mahnend, auffordernd</p>

kāgadavannu  
den Brief

ōdikoṁdu  
verbringe

ōdikoṁdu  
verbringe



kālava kaḷeyiro  
*Zeit zu lesen*

Haltung: Halb-Hocke, ein Bein diagonal nach vorne gestreckt, Oberkörper leicht zur Seite gedreht  
 Gestik: Beide Hände in *hamsapakṣa* übereinander, Arme gestreckt, dann rechte Hand langsam nach unten führen  
 Mimik: Aufmerksam lesend, konzentriert

## ***Caraṇa 1***

kāma krōdhava<sup>56</sup> biḍirembō<sup>57</sup> |  
kāgada baṁdide |  
nēmaniṣṭheyoliṛirembō<sup>58</sup> |  
kāgada baṁdide ||  
tāmasa janara kūḍadirembō<sup>59</sup> |  
kāgada baṁdide |  
namma kāmanayyanu tāne bareda |  
kāgada baṁdide<sup>60</sup> ||1||

### Literarische Übersetzung:

*'Lass ab von Lust und Zorn!'*<sup>61</sup>

- *Solch ein Brief ist gekommen.*

*‚Sei fest verhaftet mit den Normen!‘*

- *Solch ein Brief ist gekommen.*

*‚Gesell’ dich nicht zu lasterhaften Leuten!‘*

- *Solch ein Brief ist gekommen.*

*Von Kāmas Vater persönlich,*

*solch ein Brief ist gekommen.*

### Textvarianten:

Nagamani Srinath lässt alle *kāgada baṁdide* in diesem *caraṇa* weg, was, wie schon ihre Textvariante im *pallavi*, eine persönliche Veränderung des Textes zu sein scheint.

### Metrik:

Dieses *caraṇa* ist bezüglich der Textmetrik der unregelmässigste Teil der ganzen Komposition. In der musikalischen Metrik sieht man aber, wie sich die unterschiedlich langen und kurzen Zeilen in einen sehr regelmässigen Flow einfügen.

---

<sup>56</sup> KP & TJS: kāmākṛōdhava

<sup>57</sup> AVN: ~embō

<sup>58</sup> KP & TJS: ~yoliri embō; AVN: ~embō

<sup>59</sup> SSK: ~rīmbo [Schreibfehler]

<sup>60</sup> GVS liest diese Zeile zusammen mit der vorletzten.

<sup>61</sup> Die Regeln, die hier angekündigt werden, sind Anweisungen für ein tugendhaftes Leben frei von Laster. Sie sind also weniger als Regeln zu verstehen, sondern vielmehr als eine erzieherische Massnahme, zu welcher sich Purandara berufen fühlt.

1	2	3	4
kāma	krōdhava	biḍi	rembo
kāgada	baṁdi	de	
nēma	niṣṭhe	yoḷiri	rembo
kāgada	baṁdi	de	
tāmasa	janara	kūḍadi	rembo
kāgada	baṁdi	de	namma
kāmana	yyanu	tāne	bareda
kāgada	baṁdi	de	

#### Klangfiguren:

Die Alliteration findet in diesem *carāṇa* nur in den ungeraden Takten statt und lautet dort auf *-ma*.<sup>62</sup> Die sich wiederholende Zeile aus dem *pallavi* kann als Binnenkehrreim angeschaut werden. Zusätzlich gibt es einen einfachen Endkehrreim auf *-rembo* in den Takten eins, drei und fünf. In dieser Strophe überwiegen die Kriterien für einen süßen Konsonantenstil (*upanāgarikā*).







#### Sinnschmuckmittel:

*kāmanayyanu* Die Umschreibung von Viṣṇu als Kāmas Vater ist eine indirekte Beschreibung desselben und daher ein *aprustutapraśaṁsā-alaṁkāra*. Des Weiteren ist der Hinweis auf Kāma, dem Gott der Gier und Lust, eine inhaltliche Überleitung zum nächsten *carāṇa*.

#### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist weiterhin der *adbhuta-rasa* (Stimmung des Erstaunt-seins), wenn auch nicht mehr so stark wie im *pallavi*. Es dominieren die Gefühlsäusserung (*bhāva*) der Achtsamkeit (*smṛti*) und der Überlegung (*vitarka*).

<sup>62</sup> Mehr zu den Reimformen in diesem *carāṇa* s. u. im allgemeinen Textkommentar.

		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend, Brust anheben und senken, wie wenn man tief einatmet</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>padmakośa</i> die sich langsam öffnen</p> <p>Mimik: Sinnlich berührt</p>	
<p>kāma <i>Lust</i></p>			
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>ardhamukula</i>, Hände bei den Schläfen, <i>mukula</i> in der horizontalen Achse halbwärts drehen</p> <p>Mimik: Grosse Augen, zorn erfüllt, erregt</p>		
<p>krōdhava <i>Zorn</i></p>			
			<p>Haltung: Halb-Hocke, auf einem Fuss stampfend und den anderen Fuss angewinkelt dazu stellen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>padmakośa</i> von der Stirn quer vor dem Körper nach diagonal unten weg-führen, am Zielort beide Hände in <i>dhola</i> wechseln</p> <p>Mimik: Abweisend</p>
<p>biḍirembo <i>lass fallen</i></p>			

		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Linke Hand in <i>patāka</i>, rechte Hand in <i>sūcī</i> pocht auf die linke Hand, danach rechte Hand in <i>harṁsāśya</i> wechseln  Mimik: Ermahnend, danach bestätigend, neutral lächelnd</p>
	<p>Haltung: Stehend, mit einem Fuss nach hinten gehend und im offenen Schritt stehen bleiben  Gestik: Beide Hände in <i>pāśa</i> auf Bauchhöhe  Mimik: Zornig, ein wenig abgeneigt</p>	
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>harṁsapakṣa</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, Hände gehen langsam auseinander  Mimik: Umherblickend, beobachtend</p>

nēmaniṣṭha yoḷirirembo  
mit den Regeln sei fest verhaftet

tāmasa  
lasterhafte

janara  
Leute



kṛṣṇadirembho  
vereine dich nicht

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *alapadma*, dann zu *karkaṭa* zusammenführend, danach beide Hände in aufrechter *patāka*, Arme nach vorne gestreckt kreuzen, dann auseinander nehmen, bis sie parallel sind

Mimik: Zögerlich, kritisch fragend, dann ermahnend und verneinend



namma kāman-  
unseres Kāmas

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne machend

Gestik: Rechte Hand in *kaṭakāmukha*, linke Hand in *śikhara*, beide Hände vor der Brust nach vorne setzen

Mimik: Neutral lächelnd



ayyanu  
Vater

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Linke Hand in *padmakōṣa*, rechte Hand in *śikhara*, linke Hand öffnet sich in *alapadma*, währenddessen setzt sich die rechte Hand nach diagonal vorne ab

Mimik: Neutral lächelnd





tāne bareḍa  
*ihm selbst*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Rechte Hand bleibt in *śikhara*, linke Hand in *patāka*, Arm seitlich diagonal nach oben gestreckt, Fingerspitzen der linken Hand zeigen nach hinten

Mimik: Bestätigend, erzählend

## ***Caraṇa 2***

heṇṇināse<sup>63</sup> biḍirembo |  
kāgada baṁdide |  
honnināse<sup>64</sup> biḍirembo |  
kāgada baṁdide |  
maṇṇināse<sup>65</sup> biḍirembo |  
kāgada baṁdide ||2||

### Literarische Übersetzung:

„Gib auf die Gier nach Frauen!“  
- Solch ein Brief ist gekommen.  
„Gib auf die Gier nach Gold!“  
- Solch ein Brief ist gekommen.  
„Gib auf die Gier nach Irdischem!“  
- Solch ein Brief ist gekommen.“

### Textvarianten:

KP und TJS hängen am Schluss dieser Strophe nochmals die gleiche Zeile an, wie zum Schluss des 1. *caraṇa* (*namma kāmanayyanu tāne bareda kāgada baṁdide*). PGR und GVS tun dasselbe, ersetzen aber *kāmanayyanu* mit *kamalanābhanu*. Nagamani Srinath lässt dieses *caraṇa* weg.

### Metrik:

Die Vorlage dieses *caraṇa* liest zwei Zeilen weniger als die übrigen zwei Strophen. Dies ist vermutlich der Grund, warum einige Textvarianten dieses *caraṇa* um zwei Zeilen verlängern.

1	2	3	4
heṇṇi	nāse	biḍi	rembo
kāgada	baṁdi	de	
honni	nāse	biḍi	rembo
kāgada	baṁdi	de	
maṇṇi	nāse	biḍi	rembo
kāgada	baṁdi	de	

### Klangfiguren:

Hier besteht praktisch die gesamte Strophe aus einer Alliteration bzw. einem Wortkehrreim. Die primäre Alliteration lautet auf *nni* bzw. *ṇṇi* und findet nur in den ungeraden Takten statt.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> GVS: heṇṇināśe

<sup>64</sup> GVS: honnināśe

<sup>65</sup> GVS: maṇṇināśe

<sup>66</sup> Mehr zu den Reimformen in diesem *caraṇa* s. u. im allgemeinen Textkommentar.

Der Rest der Strophe wiederholt sich in exaktem Wortlaut dreimal. Der Konsonantenstil ist stark (*paruṣā*) da einige Retroflexe und Konsonantenverdoppelungen vorkommen. Das passt zu den Aufforderungen, die im Text mit Nachdruck gemacht werden.

### Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist weiterhin der *adbhuta-rasa* (Stimmung des Erstaunt-seins), wenn auch nicht mehr so stark wie im *pallavi*. Es dominieren die Gefühlsäusserung (*bhāva*) der Achtsamkeit (*smṛti*) und der Überlegung (*vitarka*).



heṇṇināse  
*Gier nach Frauen*

Haltung: Zuerst stehend, einen Schritt nach vorne gehend, dann Halb-Hocke, einen Fuss angewinkelt

Gestik: Rechte Hand in *kapita*, linke Hand in *hamsapakṣa*, linke Hand von Schulter aus nach diagonal vorne setzen und halten, rechte Hand wechselt in *padmakośa* vor der Brust und öffnet sich langsam zu *alapadma*

Mimik: Liebevoll lächelnd, sinnlich



biḍirembo  
*gib auf*

Haltung: Halb-Hocke, einen Fuss angewinkelt

Gestik: Beide Hände in aufrechter *patāka*, vom Gesicht seitlich wegstossen, Gesicht bleibt abgewandt

Mimik: Desinteressiert, ablehnend

 <p style="text-align: center;">honnināse <i>Gier nach Gold</i></p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne laufend  Gestik: Beide Hände in <i>muṣṭi</i> auf Bauchhöhe, Daumen rauf schnippen  Mimik: Gierig, staunend</p>
 <p style="text-align: center;">biḍirembo <i>gib auf</i></p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Beide Hände in aufrechter <i>patāka</i>, vom Gesicht seitlich wegstossen, Gesicht bleibt abgewandt  Mimik: Desinteressiert, ablehnend</p>
 <p style="text-align: center;">maṇṇināse <i>Gier nach Besitz und Weltlichem</i></p>	<p>Haltung: Zuerst Halb-Hocke, dann stehend, diagonal nach links und rechts einige Schritte gehend  Gestik: Zuerst beide Hände vor Brust in <i>padmakōṣa</i>, die sich langsam in <i>alapadma</i> öffnet, dann linke Hand in <i>patāka</i> auf Bauchhöhe, rechte Hand in <i>mukula</i>, rechter Arm nach vorne strecken und zurück zu linker Hand bringen  Mimik: Gierig</p>



biḍirembo  
*gib auf*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
 Gestik: Beide Hände in aufrechter *patāka*,  
 Arme nach vorne gestreckt kreuzen, dann  
 auseinander nehmen bis sie parallel sind  
 Mimik: Verneinend, neutral lächelnd

### **caraṇa 3**

gejje kālkaṭṭirembo<sup>67</sup> |  
kāgada baṁdide hejje |<sup>68</sup>  
hejjege hariyennirembo<sup>69</sup> |  
kāgada baṁdide ||  
lajje biṭṭu kuṇiyirembo |  
kāgada baṁdide |  
namma<sup>70</sup> puraṁdaraviṭṭhala<sup>71</sup> tāne<sup>72</sup> bareda |  
kāgada baṁdide ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*„Bindet die Glöckchen an die Füße!“*

*- Solch ein Brief ist gekommen.*

*„Sagt bei jedem Schritt Haris Namen!“*

*- Solch ein Brief ist gekommen.*

*„Tanzt ohne Schüchternheit!“*

*- Solch ein Brief ist gekommen.*

*Von unserem Purandara Viṭhala persönlich,  
solch ein Brief ist gekommen.*

#### Textvarianten:

Nagamani Srinath macht wie schon im *pallavi* und im ersten *caraṇa* mehrere persönliche Änderungen. Die Vertauschung der Zeilen hat zur Folge, dass alle Zeilen mit der gleichen Alliteration gleich nacheinander kommen. Mit dem Weglassen von *namma* in der zweitletzten Zeile bewirkt sie eine Verkürzung derselben. Ausserdem lässt sie auch in dieser Strophe alle *kāgada baṁdide* weg. Alle anderen Textvarianten sind unauffällig.

#### Metrik:

Nagamani Srinaths Auflösung des Kompositums in der ersten Zeile verlängert die Zeile um zwei Silben und kommt der metrischen Regelmässigkeit dieses *caraṇa* entgegen. Alle Textausgaben positionieren das zusätzliche Wort *hejje* an anderer Stelle, was aber auf die musikalische Metrik keinen Einfluss hat.<sup>73</sup>

---

<sup>67</sup> Nagamani Srinath: kāl**alli** kaṭṭirembo

<sup>68</sup> Nagamani Srinath vertauscht diese Zeile mit der 5. Zeile (*lajje biṭṭu kuṇiyirembo*).

<sup>69</sup> GVS: hari **enn**irembo

<sup>70</sup> Nagamani Srinath lässt dieses Wort weg.

<sup>71</sup> KP, SSK & TJS: ~viṭ**h**ala; GVS: puraṁdara viṭ**h**ala; PGR: ~viṭ**ṭ**hala; Nagamani Srinath: ~viṭṭhala**nu**

<sup>72</sup> AVN: tā**ṇ**e

<sup>73</sup> KP, GVS, TJS und Nagamani Srinath lesen dieses Wort auf der dritten Zeile, wo es inhaltlich dazugehört. Die anderen Vorlagen nehmen die Verlängerung in der zweiten Zeile in Kauf, um die text-ästhetische Struktur zu wahren. PGR setzt das Wort auf eine separate Zeile ab.

1	2	3	4
gejje	kāl	kaṭṭi	rembo
kāgada	baṁdi	de	hejje
hejjege	hari	yenni	rembo
kāgada	baṁdi	de	
lajje	biṭṭu	kuṇiyi	rembo
kāgada	baṁdi	de	namma
puramḍara	viṭṭhala	tāne	bareda
kāgada	baṁdi	de	

#### Klangfiguren:

Die primäre Alliteration findet nur im ersten, dritten und fünften Takt statt und lautet auf *jje*. Der Wortkehrreim von *kāgada baṁdide* setzt sich wie in den vorangegangenen Strophen fort. Dasselbe gilt auch für den Endreim von *-rembo*. Bezüglich des Konsonantenstils halten sich der starke (*paruṣā*) und der süsse (*upanāgarikā*) Stil die Waage. Die Strophe setzt sich auch nicht mehr mit Ermahnungen auseinander, wodurch der gemässigte Konsonantenstil passt.

#### Choreographie:

*Stimmung:* Die dominierende Gefühlsäusserung (*bhāva*) in dieser letzten Strophe ist die Entzückung (*harṣa*). Der Inhalt handelt nicht mehr wie in den vorangegangenen Strophen von Anweisungen und moralischer Unterweisung, sondern Hari soll gepriesen, besungen und betanzt werden. Unterstrichen wird dieser *bhāva* noch von der Aufforderung, ohne Schüchternheit zu tanzen und damit jegliche gesellschaftliche Konvention zu ignorieren. Die Glocken an den Füßen machen es hörbar und sichtbar für alle.



gejje kälkattirembo  
*Glöckchen bindet die an die Füße*

Haltung: Halb-Hocke, ein Fuss quer vor dem Körper angehoben, danach rechts und links abwechselnd stampfen, Körper leicht zur Seite neigen

Gestik: Beide Hände in *ardhamukula*, Hände um das Fussgelenk des erhobenen Fusses herumführen, danach beide Hände vor die Brust halten

Mimik: Erfreut, lächelnd



hejje hejjege  
*bei jedem Schritt*

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend

Gestik: Beide Hände in *hamsapakṣa*, Arme gestreckt auf Oberschenkel-Höhe, abwechselungsweise eine Hand vor die andere setzen

Mimik: Neutral lächelnd



hariyennirembo  
*sagt Haris Namen*

Haltung: Stehend, rechts und links abwechselungsweise stampfen

Gestik: Beide Hände in *patāka*, Arme parallel gestreckt nach diagonal oben, Fingerspitzen nach oben gerichtet

Mimik: Verehrend, anrufend



 		<p>Haltung: Stehend, ein Fuss versetzt zum anderen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>hamsāsya</i>, fest beim Bauch andrücken, Fingerspitzen aufeinander, dann rechte Hand in <i>patāka</i>, Arm nach vorne strecken, Handfläche gegen vorne gerichtet</p> <p>Mimik: Schüchtern wegblicken, dann verneinend lächelnd nach vorne schauen</p>	
<p>lajje biṭṭu von Schüchternheit lasst ab</p>			
 		 	
		<p>kuṇḍiirembo tanzt</p>	
<p>Haltung: Halb-Hocke, abwechslungsweise stampfen, Oberkörper wiegt mit den Armen mit</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme nach oben gestreckt und schwingen locker mit Körperbewegung mit, dann Hände in <i>śikhara</i>, Arme leicht gebogen seitlich des Kopfes</p> <p>Mimik: Selig lächelnd, beglückt, Augen geschlossen</p>			
		<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen</p> <p>Gestik: Viṭhala-Pose</p> <p>Mimik: Jungenhaft</p>	
<p>namma puraṁḍaraviṭṭhala unserem Purandara Viṭṭhala</p>		 <p>tāne bareda selbst</p>	
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Fingerspitzen nach hinten gerichtet, Arme leicht gebogen</p> <p>Mimik: Erzählend, bestätigend</p>	

## Allgemeiner Textkommentar zum Lied

Diese Komposition wird von praktisch allen schriftlichen Textvorlagen genannt, nur von der ältesten und einer der umfangreichsten, nämlich der von BKS, nicht. Auch in KUPPUSWAMY & HARIHARANS (1981) Index südindischer Lieder kommt diese Komposition nicht vor. Metrisch hat das vorliegende Stück eine klare Gestaltung: *pallavi* und *anupallavi* bilden einen Vierzeiler, welcher zwar textmetrisch nicht eindeutig regelmässig ist, sich aber vom Muster des *caraṇa* deutlich abhebt. Die Strophen bilden das Muster, welches im zweiten *caraṇa* am deutlichsten sichtbar wird.<sup>74</sup> Auf die ungeraden Zeilen folgt eine immer gleich wiederkehrende Text-Zeile. Die geraden Zeilen sind aufgrund ihres repetitiven Charakters absolut regelmässig.<sup>75</sup> Ausser dem ersten *caraṇa* gelingt es den restlichen Strophen auch, auf den ungeraden Zeilen diese Regelmässigkeit durchzuhalten. Ein weiteres Merkmal des text-metrischen Musters ist die jeweils zweitletzte Zeile in den Strophen, die bedeutend länger ist als alle anderen.<sup>76</sup> Die musikalische Metrik weist keine Unregelmässigkeiten auf, da der Rhythmuszyklus sehr kurz ist, und es dadurch fast kein metrisches Muster gibt. In *kāgada baṃḍide* kommen mehrere Reimformen zusammen. Die Alliteration im *pallavi* und *anupallavi* ist in der jeweils ersten Silbe und im restlichen Stück in der zweiten Silbe jedes ungeraden Taktes. Da in den Strophen die geraden Takte sich gleichbleibend wiederholen, handelt es sich hier um einen festen Wortkehrreim. Die Rolle der zweitletzten Zeile im ersten und dritten *caraṇa* wirft hinsichtlich dieser Reimformen und –abfolge Fragen auf. Diese Zeilen sind metrisch länger und stellen einen Unterbruch dar, der vermutlich zu einer stärkeren Betonung verhelfen soll. Während in der ersten Strophe diese Zeile trotz dieser Abweichung sich gut in die vorhandene Reim-Form einpasst, ist dies in der dritten Strophe nicht der Fall. In der zweiten Strophe fehlt diese Zeile sogar ganz. Zusätzlich zum Stabreim beinhalten alle Strophen noch einen Binnenkehrreim, welcher aber unterschiedlich ausgeprägt ist. Im ersten und dritten *caraṇa* drückt sich dieser Reim im Wort *-embo* («so heisst es») aus, im zweiten *caraṇa* kann der Ausdruck ausgeweitet werden zu *-āsebiḍirembo* («es heisst: gib auf die Gier nach...»).

Das vorliegende Stück liest sich wie eine Unterweisung zur rechten Lebensführung. Durch den *rāga* in welchem es gesetzt ist und die metrische Struktur, verhindert Purandara jedoch kunstvoll, dass das Lied zu einem monotonen Vortrag wird und dadurch schwer oder ermüdend erscheint. Der Aufruf zum Tanz in der letzten Strophe gibt der Komposition ihre Leichtigkeit zurück. *Pallavi* und *anupallavi* bilden in diesem Stück den Aufruf, die Aufmerksamkeit auf jene Regeln zu richten, die die einzelnen Strophen aufzählen. In den ersten beiden Strophen thematisiert Purandara alle weltlichen Laster, die zu vermeiden sind. In der letzten Strophe ruft er auf zu Tanz und Musik, mit welchen Gott zu ehren ist.

---

<sup>74</sup> Silben: 8-6-8-6-8-6, Moren: 11-8-11-8-11-8

<sup>75</sup> Ausnahme *caraṇa* 3 Zeile 2

<sup>76</sup> Mit Ausnahme von *caraṇa* 2, in welchem dieser Schluss fehlt.

#### 4.3.2. Udaravairāgya

##### **Material**

###### Hauptvorlage:

BKS Band 2, S. 53 – 54, *śabdhārtha* S. 197

###### Schriftliche Textgrundlagen:

SKR Band 1, S. 129, *śabdhārtha* S. 130

PGR S. 87 – 88

AVN S. 213

BS S. 222 – 223

KP S. 191 – 192

SSK S. 19

TJS S. 187 – 188

GRS S. 39

###### Musikalische Textgrundlagen:

- Rajkumar (1980)
- Vidyabhushan (2001)

###### Choreographie: Scharmila Bansal-Tönz

In diesem Stück geht Purandara mit Heuchlern scharf ins Gericht und verurteilt jene, die ihre Spiritualität nur vorgaukeln, um sich Ansehen und Lebensunterhalt zu verdienen. Das Stück ist im Stil eines *padam* choreographiert.

## Rāga: Nādanāmakriyā

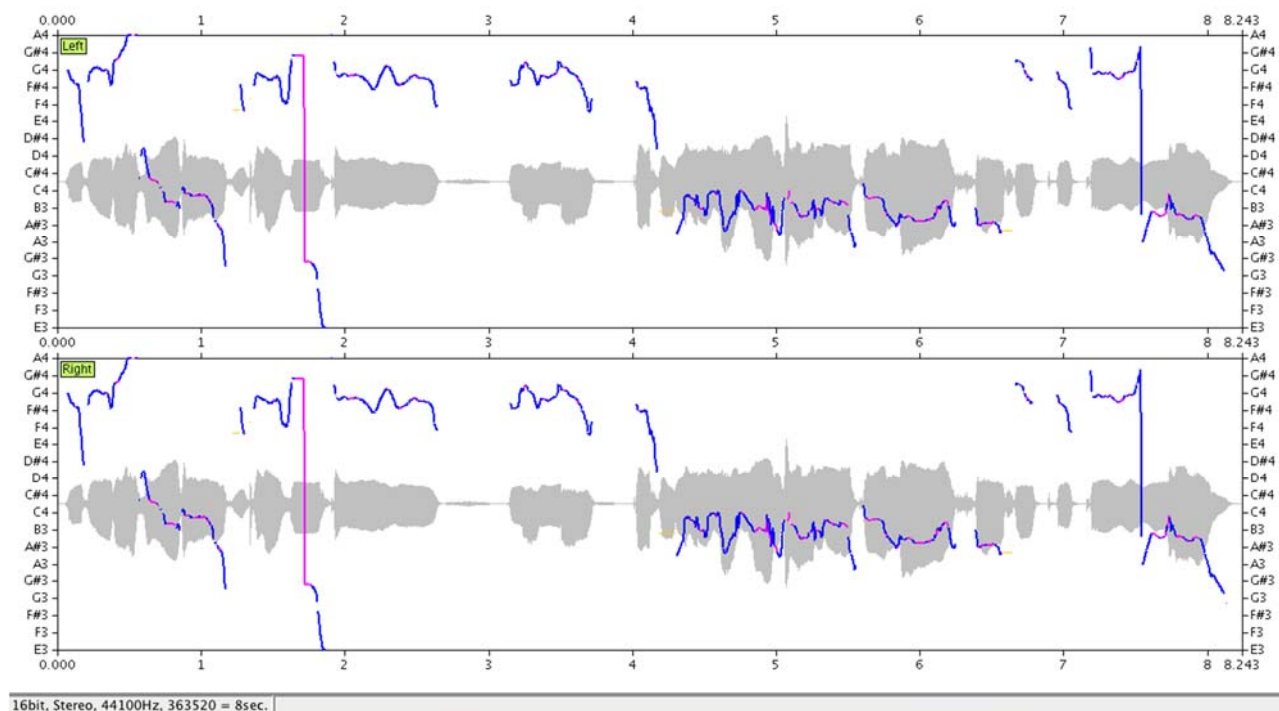


Abb. 128: Darstellung der ersten 9 Sekunden des Lieds *udaravairāgya* im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt im Pitch-Analyzer. Die Melodie ist in zwei Phrasen unterteilt (Sek. 0-3 und Sek. 3-8). Die Melodie umspielt zwischen Sekunde 4 und 6,5 eine der dominanten Noten (*aṁśa-svara*) in diesem *rāga* (*śuddha-madhyama*) mit den entsprechenden Verzierungen (*gamaka*).<sup>77</sup>

## Tāla: Ādi

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		O	O
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>77</sup> Ausführlicher zu den technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.

## ***Pallavi***

udaravairāgyavidu<sup>78</sup> - namma- |  
padumanābhanalli<sup>79</sup> lēśabhakuti illa<sup>80</sup> ||pa||

### Literarische Übersetzung:

*Eine scheinbare Entsagung um des Überlebens willen ist das,  
gegenüber meinem Padumanābha ist kein Deut von Hingabe da.*

### Textvarianten:

Sprachlich ist dieses *pallavi* unauffällig. BKS erwähnt die Variante die statt *illa kāṇe* liest, aber keine der Textgrundlagen führten diese Variante auf. Die Textvarianten lassen sich alle auf die unterschiedliche Verschriftlichung der mündlichen Aussprache zurückführen.

### Metrik:

Das *pallavi* ist sehr unregelmässig, sowohl in der Text- (10-14 bzw. 12-19) als auch in der musikalischen Metrik. Es hat ausserdem keine Ähnlichkeit mit einem metrischen Muster der nachfolgenden Strophen.

1	2	3	4	5	6	7	8
uda	ravai	rā	gyavi	du			namma
padu	manā	bha	nalli	lē śabha	kuti	illa	

### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *da* bzw. *du*. Die Silbe wiederholt sich einmal zusätzlich im ersten Takt. Der Konsonanten-Stil ist aufgrund der vorkommenden Konsonantenverdoppelungen und des Zischlautes grob (*paruṣā*) und passt zur aufgebrachten Stimmung des Textes.

### Sinnschmuckmittel:

*udara-vairāgya* Dies ist eine ironische Ausdrucksweise, ein ironischer Tadel, eine *vyā-jastuti*. Eine echte Entsagung kann keinen Lebensunterhalt garantieren, eine Entsagung, damit der Lebensunterhalt gesichert ist, weist daher auf eine prätentöse Handlung hin.

### Choreographie:







*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist *hāsyā*, das Lächerliche, das vorherrschende Grundgefühl in diesem Refrain ist *nirveda*, der Überdruß. Purandara beginnt das Stück gleich mit einem Vorwurf und ist sehr zynisch in seiner Wortwahl. Obwohl er sich vordergründig lustig macht über die beschriebenen Heuchler, kann man seinen Verdruss über die Situation herausfühlen. Weitere Gefühlsäusserungen, die in diesem *pallavi* zum

<sup>78</sup> Vidyabhushana: udharavairāgyavidu

<sup>79</sup> SKR, AVN, KP, SSK, TJS & GRS: ~nābhanalli

<sup>80</sup> SKR, PGR, AVN, KP, SSK, TJS & GRS: ~bhakutiyailla

Zug kommen sind *asūyā* (Groll) und *amarṣa* (Unmut). Diese zeigen sich vor allem im zweiten Teil der Aussage, in welcher sich sein Vorwurf konkretisiert und er keinen Zweifel daran lässt, dass ihn die Heuchelei der beschriebenen Leute ärgerlich und verdriesslich stimmt.

			<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Handflächen aufeinander klatschen, danach rechte Hand in <i>ham-sāsyā</i> wechseln und mit Fingerspitzen linke offene Hand berühren Mimik: Fragend, vorwurfsvoll</p>
			<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i>, hin und her wippend, linke Hand eingestützt Mimik: Vorwurfsvoll, verneinend</p>
			<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen Gestik: Eine Hand in <i>patāka</i> auf der Brust, andere Hand eingestützt Mimik: Entzückt, überzeugt</p>

namma  
meinem



padumanābhanalli  
in *Padumanābha*

Haltung: Zuerst stehend, Füße zusammen, danach in Halb-Hocke, mit einem Bein diagonal nach vorne gestreckt

Gestik: Zuerst beide Hände in *sarpaśīrṣa*, Arme parallel nach vorne gestreckt, in Wellenbewegungen von Stirnhöhe bis Hüfthöhe runter, danach rechter Arm gebogen über dem Kopf, linke Hand in *dhola* parallel zum gestreckten Bein

Mimik: Erzählend, neutral lächelnd, danach Augen geschlossen



lēsabhakuti  
ein bisschen *bhakti*

Haltung: Halb-Hocke, Schritt nach links und rechts mit anschliessend angewinkeltem Fuss, Oberkörper wiegt mit den Schritten mit

Gestik: Beide Hände in *muṣṭi*, Arme beidseitig gebogen, Hände auf Höhe des Kopfes

Mimik: Wie in Meditation oder Trance, mit geschlossenen Augen



illa  
ist keines da

Haltung: Zuerst noch in Halb-Hocke, danach stehend, Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *haṁsāsya*, zuerst Fingerspitzen zusammen, dann Hände auseinander und Handflächen gegen oben drehen, gleichzeitig in *alapadma* wechseln

Mimik: Fragend vorwurfsvoll, verachtend

## Caraṇa 1

udayakāladaleddu gadagada<sup>81</sup> naḍuguta |  
nadiyali miṁdenemḍu higgutali ||  
mada matsara krōdha oḷage tumbiṭṭukomḍu |  
badiyaliddavarigāścaryadōruvudu<sup>82</sup> ||1||

### Literarische Übersetzung:

*Bei Sonnenaufgang gehen sie fröstelnd  
im Fluss baden und blasen sich auf,  
sind voll von Arroganz, Egoismus und Zorn<sup>83</sup>,  
und bekommen doch Achtung zuhauf.*

### Textvarianten:

Sprachlich ist dieses *caraṇa* unauffällig. BKS erwähnt die Variante, die in der dritten Zeile nur *tumbi* liest. Von den konsultierten Textvarianten wies aber keine diese Version auf. Die Veränderungen des Verbs in der letzten Zeile sind auf die Auflösung des Sandhi und modernere Konjugationsformen zurückzuführen.

### Metrik:

Textmetrisch hat dieses *caraṇa*, im Vergleich zu den folgenden Strophen, die grösste Silben- und Morenanzahl (16-12-15-14 bzw. 18-15-20-18). Vor allem die letzte Zeile ist im Vergleich zu den entsprechenden Zeilen der anderen *caraṇa* die längste. Die musikalische Metrik ist entgegen dem *pallavi* regelmässiger und vermag bis auf zwei Ausnahmen, den Text gleichmässig auf den musikalischen Rhythmus zu verteilen.

1	2	3	4	5	6	7	8
uda	yakā	lada	leddu	gada	gada	naḍu	guta
nadi	yali	miṁde	neṁdu	hi	gguta	li	
mada	mat	sara	krōdha	oḷa	ge tum	biṭṭu	komḍu
badi	yali	ddava	rigā	scar	yadō	ruvu	du

### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jedes Taktes lautet auf *da* bzw. *di*. In den Takten 1, 2 und 4 kann die Alliteration auf *-adiya-* bzw. *-adiyali* erweitert werden. Die Alliteration des Konsonanten *da* bzw. *dha* oder *ḍa* wiederholt sich im ganzen Text mehrmals. Eine sekundäre Alliteration auf *ga* ist im sechsten Schlag der Takte 1 bis 3 zu beobachten. Auch dieser Konsonant wiederholt sich mehrere Male im ganzen Text. Bei der Endung des letzten Taktes

<sup>81</sup> SKR, AVN, KP, TJS, GRS, Vidyabhushana: gaḍagaḍa

<sup>82</sup> SSK: badiyalliddavarigāścarya tōruṭa; Rajkumar: ~āścarya tōruva; SKR & PGR: ~āścaryava tōruvudu; AVN: badiyalliddavarigāścaryava tōruvudu; GRS: badiyalliddacarigāścaryava tōruvudara

<sup>83</sup> Diese Aufzählung nimmt Bezug auf die *ṣaḍvairya* oder *ṣaḍripu*, die sechs inneren Feinde: *Kāma* (Lust), *krodha* (Zorn), *lobha* (Gier), *moha* (Wahnvorstellungen), *mada* (Stolz) und *matsara* (Neid).



handelt es sich um einen Endkehrreim, der sich in allen letzten Zeilen der folgenden *carāṇa* auf –*uvudu* wiederholt.<sup>84</sup> Der Konsonanten-Stil ist eine *paruṣā*, da retroflexe und verdoppelte Konsonanten sowie Zischlaute vorkommen und stimmt mit der aufgebrachten und vorwurfsvollen Stimmung im Text überein.

Sinnschmuckmittel:

*gadagada* Das Frösteln kann sich sowohl auf die frühe Tageszeit als auch auf das kalte Wasser des Flusses beziehen und ist daher zweideutig zu verstehen (*sleśa*).

*miṃde-nemḍu higgutali* Dieses Bild von den angeblichen Geistlichen, die im Fluss baden, bezieht eine psychische Eigenschaft auf eine physische Verhaltensweise. Die im Fluss badenden blasen sich auf, indem sie ihre Brust anheben und angeberisch standhaft im Fluss stehen. Vollgesaugt sind sie von Arroganz, Egoismus und Zorn. Ein solches Bild ist eine Eigenschafts-Transplantation, ein *Tadguṇa*.

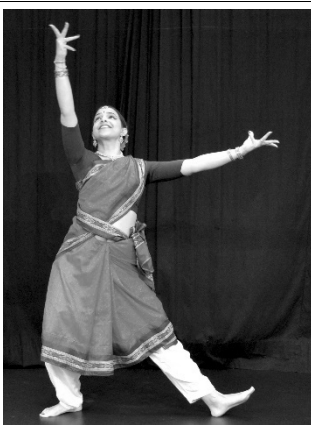
*badiyaliddavarigāścarya-dōruvudu* Die Tatsache, dass die Angeber trotz ihrem falschen Spiel dennoch Bewunderung von den anderen Leuten bekommen, ist ein ironischer Tadel, eine *vyājastuti*.

Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist eine Verbindung von *hāsyā*, dem Lächerlichen, und *bībhatsa*, dem Widerlichen. Was Purandara im *pallavi* noch vermuten liess, kommt in diesem ersten *carāṇa* nun voll zum Ausdruck: Er empfindet das Verhalten der Heuchler als abstossend. Diese Stimmung wird genährt durch die schon im vorhergehenden Refrain ausgedrückte Stimmung des Lächerlichen, die durch eine zynische Grundhaltung ausgedrückt wird. Das vorherrschende Grundgefühl in diesem Refrain ist eine Verbindung von *vismaya*, der Verwunderung, und *nirveda*, dem Überdruß. Während sich das Gefühl des Verdrusses aus dem *pallavi* nahtlos in diese Strophe hineinzieht, wird es hier noch ergänzt mit der Verwunderung, oder besser, mit einem in Worte gefasstem Kopfschütteln. Weitere Gefühlsäusserungen, die in diesem *pallavi* zum Zug kommen, sind *śaṅkā* (Befürchtung) und *amarṣa* (Unmut). Diese Äusserungen beziehen sich vor allem auf den zweiten Satz, in welchem man Purandaras Sorge über die Ignoranz der Menschen gegenüber den Heuchlern und den möglichen negativen Folgen daraus sichtlich spürt.

---

<sup>84</sup> Die Ausnahme dazu bildet *carāṇa* 4, welches mit diesem Endkehrreim bricht, und *carāṇa* 5, welches sich lediglich auf die letzte Silbe reimt (-*du*).



udayakāladaleddu  
bei Sonnenaufgang

Haltung: Halb-Hocke, ein Bein seitlich gestreckt

Gestik: Rechte Hand in *padmakōṣa*, linke Hand in *alapadma*, beide Arme gestreckt, Fingerspitzen der rechten Hand sind auf der linken Hand. Danach zeichnet der rechte Arm einen Halbkreis über den Kopf bis fast auf die gegenüberliegende Seite des Oberkörpers.

Mimik: Lächelnd, erzählend



gadagada naḍuguta  
fröstelnd gebadet habend

Haltung: Halb-Hocke, Füße gekreuzt, Oberkörper vorne über gebeugt




Gestik: Beide Hände in *ardhacandra*, Arme gekreuzt vor dem Oberkörper, Hände halten den Oberarm

Mimik: Frierend, erschreckt, irritiert



nadiyali miṁdenemḍu higgutali  
im Fluss aufgeblasen

Haltung: Halb-Hocke, Füße gekreuzt, Oberkörper vorne über gebeugt  
Gestik: Beide Hände in *ardhacandra*, Arme gekreuzt vor dem Oberkörper, Hände halten den Oberarm  
Mimik: Verstohlen zur Seite schauend, verhöhrend, arrogant

 <p>madamatsarakrōdha oḷage tuṁbiṭṭukoṁḍu saugen sie sich voll mit Arroganz, Egoismus und Zorn</p>	<p>Haltung: Stehend, zwei Schritte nach hinten gehend Gestik: Beide Hände in <i>muṣṭi</i>, nacheinander die Hände zur Brust ziehen Mimik: Stolz, überzeugt, überheblich</p>
 <p>badiyaliddavarige doch jene um sie herum</p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend, Oberkörper dreht sich mit der Bewegung des Armes mit Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme sind gestreckt und zeichnen einen Halbkreis horizontal vor dem Oberkörper Mimik: Bemitleidend, erzählend</p>
 <p>āścaryadōruvudu werden dennoch Bewunderung für sie zeigen</p> <p>Haltung: Stehend, dann in Halb-Hocke, ein Fuss angehoben, dann wieder stehend Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt, dann Hände in <i>harm-sāśya</i> (Yogi-Haltung), dann <i>añjali</i> vor der Brust Mimik: Erstaunt, bewundernd, dann sich ergebend, huldvoll</p>	

## Caraṇa 2

karadali japamaṇi bāyali maṁtravu |  
ariveya musukanu<sup>85</sup> mōrege hāki ||  
parasatiyara rūpa<sup>86</sup> manadali<sup>87</sup> guṇisuta<sup>88</sup> |  
paramavairāgyaśāliyenisuvudu<sup>89</sup> ||2||

### Literarische Übersetzung:

*Rosenkranz in der Hand, von Mantras voll die Mündel,  
verbergen sie ihr Gesicht hinter Verlogenheit,  
flüstern von feinen Körpern, von Ehefrauen Fremder,  
als höchste Asketen sie anzusehen, dazu ist man bereit.*

### Textvarianten:

In dieser Strophe scheint sich in der dritten Zeile die Version *parasatiyara guṇa mandali smarīsuta* durchgesetzt zu haben, was die Übersetzung verändert in «...denken von den vorzüglichen Körpern von Ehefrauen Fremder...». Die restlichen Varianten entsprechen Änderungen in ein moderneres Kannada. Allerdings stören diese Änderungen, die grösstenteils Wort-Verkürzungen hervorrufen, den Flow der Strophe. Des Weiteren befolgen einige Varianten den Endkehrreim am Ende der Strophe nicht. SKR, PGR, AVN, SSK, GRS, und Vidyabhushana lesen dies als 3. *caraṇa*.

### Metrik:

Textmetrisch ist dieses *caraṇa* unregelmässig. In der musikalischen Metrik ist es aber das bisher regelmässigste bezüglich Flow und Textverteilung.

1	2	3	4	5	6	7	8
kara	dali	japa	maṇi	bā	yali	maṁ	travu
ari	veya	musu	kanu	mō	rege	hā	ki
para	sati	yara	rūpa	mana	dali	guṇi	suta
para	mavai	rā	gya	śā	liye	nisu	vudu

### Klangfiguren:

Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe in jedem Takt lautet auf *ara* bzw. *ari*. In den letzten zwei Zeilen wird die Alliteration gar erweitert zu einem Anfangskehrreim (*para*-). Das Ende des letzten Taktes ist wie bei dem vorhergehenden *caraṇa* ein Endkehrreim (*-uvudu*). Der schwache (*upanāgarikā*) Konsonanten-Stil dominiert die ersten drei Zeilen, während der

<sup>85</sup> SSK: ariva musuku; PGR, SSK, GRS, Rajkumar, Vidyabhushana: arive musuku

<sup>86</sup> SKR, PGR, AVN, SSK, GRS, Rajkumar, Vidyabhushana lesen statt *rūpa guṇa*.

<sup>87</sup> SSK: ~dale

<sup>88</sup> SKR, PGR, AVN, SSK, GRS, Rajkumar, Vidyabhushana lesen statt *guṇisuta smarīsuta*.

<sup>89</sup> KP & TJS: ~śāliyenisuvadu; SSK: ~śāliyeṁdenisuva; SKR & AVN: ~śāli eṁdenisuvudu; PGR & GRS: ~śāliyeṁdenisuvudu (GRS liest ~enisuvudara); Rajkumar: ~śāliyeṁdenise; Vidyabhushana: ~śāliyeṁdeni-vudu

starke (*paruṣā*) sich vor allem in der letzten Zeile zeigt. Dies stimmt auch mit dem Inhalt überein, der vor allem im letzten Teil voller Angriffslust erscheint.

Sinnschmuckmittel:

*bāyali maṁtravu* Dieser Hinweis hier ist eine *dhvani*, eine Andeutung, denn das hier zu erwartende Ideal wäre *manadali maṁtravu*, das Herz voll von Mantras, statt dem Mund.

*ariveya musukanu mōrege hāki* Der hier bezeichnete Schleier ist im übertragenen Sinn gemeint. Der Schleier bezieht sich auf das angebliche Wissen, welches vorgetäuscht wird, um den wahren Absichten zu frönen. Sowohl die Bedeutung des Schleiers, als auch das Verstecken des Gesichtes sind daher *rūpaka*.

*guṇisuta* *Guṇisu* heisst wörtlich «multiplizieren, murmeln», womit impliziert werden soll, dass die scheinheiligen Weisen *bhakti* heucheln, als ob sie heilige Sprüche rezitieren würden. Das Bild einer Als-ob-Vorstellung ist eine *utprekṣā*, ein bildlicher Ausdruck.

Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist *hāsyā*, das Lächerliche. Wie schon in der vorangehenden Strophe beobachtet, spottet Purandara auch hier über das Verhalten der Heuchler und kommentiert bissig.

*Sañcāri:* Der *nāyaka* hat einen Rosenkranz in der Hand, setzt sich hin, und möchte in Ruhe meditieren. Er wird gestört und öffnet irritiert kurz die Augen, doch dann schliesst er sie wieder und versinkt in Meditation. Erneut wird er gestört und blickt abermals auf, woher die Störung kommt. Bei der dritten Störung kann er sich nicht mehr beruhigen und beklagt sich über die Unruhestifter.

	<p>Haltung: Hocke Gestik: Rechte Hand in <i>kapita</i>, linke Hand eingestützt Mimik: Kritisch, erzählend</p>		<p>Haltung: Hocke Gestik: Rechte Hand von vorher bleibt, linke Hand in <i>candrakalā</i> vom Mund weg Mimik: Kritisch, erzählend</p>
<p>karadali japamaṇi in der Hand einen Rosenkranz</p>		<p>bāyali maṁtravu den Mund voll von Mantras</p>	



ariveya musukanu mōrege hāki  
*verdecken sie das Gesicht hinter einem Schleier*

Haltung: Stehend, Füße zusammen

Gestik: Beide Hände *hamsāsya*, auseinander mit leicht gebeugten Armen diagonal nach vorne, bis Handflächen gegen oben zeigen, danach rechte Hand *ardhacandra*, senkrecht vor dem Gesicht mit der Hand hinunterfahren, linke Hand dabei eingestützt, danach Hände wieder in *hamsāsya* zusammen auf Brusthöhe, Fingerspitzen gegen den Körper gerichtet

Mimik: Meditativ, abwesend






parasatiyara rūpa  
*die vorzüglichen Körper von anderen Ehefrauen*

Haltung: Stehend, zuerst Füße zusammen, dann einen Schritt diagonal rechts und links nach vorne

Gestik: Hände noch gleich wie vorhin, danach mit aufrechten Händen senkrecht zwei parallele Wellenlinien zeichnen, jeweils diagonal nach vorne

Mimik: Lüster

	<p>Haltung: Stehend, Füße gekreuzt  Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i>, linke Hand in <i>alapadma</i> die Finger um Finger zu <i>muṣṭi</i> wird  Mimik: Lüstern, suchend</p>	
<p>manadali guṇisuta  <i>zählen sie im Stillen</i></p>	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme gestreckt nach vorne, Handflächen gegen oben  Mimik: Bewundernd</p>	<div data-bbox="802 663 1114 1077">  </div> <p>Haltung: Halb-Hocke, ein Bein angehoben in der Luft  Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāsya</i>, linke Hand bei der Brust, rechte Hand über dem Kopf, Arm leicht gebeugt  Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>parama  <i>als höchste</i></p>		<p>vairāgyaśāli  <i>Asketen</i></p>
<div data-bbox="161 1178 462 1585">  </div> <p>enisuvudu  <i>werden sie angesehen</i></p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, Körper nach vorne geneigt  Gestik: Beide Hände in <i>añjali</i>, Hände vor der Brust  Mimik: Geschlossene Augen, ehrerbietig</p>	

### ***Caraṇa 3***

kaṃcugāranā<sup>90</sup> biḍāradam̐dadi<sup>91</sup> |  
kaṃcu hittāleya<sup>92</sup> pratimeya<sup>93</sup> nerahi ||  
miṃcabēkem̐du<sup>94</sup> bahuḷyōṭigaḷane<sup>95</sup> hacci |  
vaṃcakatanadali pūḷeya māḷvudu<sup>96</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

*Wie in der Schmiede des Messingschmieds  
Idole aus Messing und Bronze aufgestellt,  
der Glanz endloser Öllampen, so wollen sie's,  
für ihre heuchlerische Pūjā den Raum erhellt.*

#### Textvarianten:

Alle Textvarianten entsprechen Änderungen in ein moderneres oder einfacheres Kannada. SKR, PGR, AVN, SSK, GRS, Vidyabhushana lesen dies als 2. *caraṇa*. Rajkumar singt dieses *caraṇa* nicht.

#### Metrik:

Textmetrisch ist diese Strophe die regelmässigste. In der musikalischen Metrik kämpft das *caraṇa* mit dem silbenreichen Text, was man an der Tatsache sieht, dass der Text im ersten Schlag nicht mehr verzögert wird, wie in den vorangehenden Strophen. Dies mag auch der Grund sein, warum Vidyabhushana diese Strophe doppelt so schnell singt als das restliche Lied.

1	2	3	4	5	6	7	8
kaṃ	cu gā	ra	nā	biḍā	ra	daṃ	dadi
kaṃ	cu hi	ttā	ḷeya	prati	meya	nera	hi
miṃ	ca bē	keṃ	du ba	huḷyō	tiga	ḷane	hacci
vaṃ	ca ka	tana	dali	pū	jeya	māḷ	vudu

#### Klangfiguren:

Die Alliteration, die sich normalerweise in der jeweils zweiten Silbe jedes Taktes abspielt, erweitert sich in diesem *caraṇa* auf den Auslaut der ersten Silbe und lautet daher auf *ṃcu* bzw. *(a)ṃca*. In den ersten zwei Takten wird die Alliteration erweitert zu einem Anfangskehr-

<sup>90</sup> SKR, PGR, AVN, SSK & GRS: ~gāraṇa

<sup>91</sup> BS: biḍāradim̐dadi

<sup>92</sup> SKR, PGR, AVN, SSK, GRS, Vidyabhushana: hittāḷe

<sup>93</sup> SKR, PGR, AVN, SSK & GRS: ~megāḷa

<sup>94</sup> Vidyabhushana: ~bēken̐nuta

<sup>95</sup> KP & TJS: bahaḷa ḷyōṭigaḷane, SKR, PGR, AVN, SSK & GRS: baḷu ḷyōṭigaḷanu; Vidyabhushana lässt *bahu* weg und singt nur *ḷyōṭigaḷanu*.

<sup>96</sup> SKR, PGR & AVN: vaṃcaneyim̐dali pūḷe (PGR liest pūḷeya) māḍuvudu; SSK: vaṃcaneyim̐dali pūḷeya māḍuva; GRS: vaṃcaneyim̐dali pūḷeya māḍuvududara; Vidyabhushana: vaṃcaneyim̐dadi pūḷeya māḷvudu



reim (*kaṃcu*). Das Ende des letzten Taktes ist wie beim vorhergehenden *caraṇa* ein Endkehrreim. Der schwache (*upanāgarikā*) und starke (*paruṣā*) Konsonanten-Stil halten sich in dieser Strophe etwa die Waage. Der süsse Stil überwiegt ganz knapp, obwohl die Aussagen in diesem *caraṇa* auch wieder entsprechend stark sind.

Sinnschmuckmittel:

*miṃca-bēkeṃdu* Dieser Ausdruck («weil sie wollen, dass sie glänzen») kann sowohl auf die Ausführenden, als auch auf die Öllampen bezogen werden und ist daher ein *śleṣa*.

*kaṃcu-gāranā biḍāradaṃdadi* Dass die Idole wie in der Schmiede eines Messingschmieds aufgestellt sind, deutet die Angeberei der Heuchler an und ist daher eine *dhvani* (Unausgesprochenes, Angedeutetes).

Choreographie:

*Stimmung:* Die vorherrschende Grundstimmung ist *hāsyā*, das Lächerliche. Purandaras Unmut und Verdruss weicht hier seinem Zynismus, der sich in dieser Strophe in Spott umwandelt. Dies wird nicht zuletzt im Wunsch der Heuchler ersichtlich, durch angezündete Öllampen glänzen zu wollen.

*Sañcārī:* Der *nāyaka* setzt sich hin und beginnt andächtig eine *pūjā* zu vollziehen. Mehrmals wird er dabei gestört durch den Lärm anderer, die ihre *pūjā* weniger andächtig und mit viel Aufwand vollziehen. Aufgebracht unterbricht er seine Handlungen.






kaṃcugāranā biḍāradaṃdadi kaṃcu hittāḷeya pratimeya nerahi  
wie in der Schmiede des Messingschmieds aus Messing und Bronze Idole  
zusammengestellt

Haltung: Zuerst stehend, Füße zusammen, danach in Halb-Hocke, Oberkörper leicht nach vorne beugen, dann wieder stehend, Füße zusammen

Gestik: Zuerst beide Hände *śikhara*, Hände übereinander, dann beide Hände *patāka*, Arme gestreckt und parallel, mit Fingerspitzen senkrecht von Stirnhöhe bis auf Bauchhöhe fahren

Mimik: Selbstgefällig, angeberisch

 <p style="text-align: center;">miṇcabēkemdu weil sie wollen, dass sie glänzen</p>	<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Beide Hände zuerst <i>padmakōśa</i>, dann öffnen in <i>alapadma</i>, Arme horizontal gestreckt  Mimik: Entzückt, strahlend</p>
 <p style="text-align: center;">bahujyōtiḡaḷane hacci zahlreiche Öllampen zünden sie an</p>	<p>Haltung: Hocke  Gestik: Rechte Hand <i>śikhara</i> mit gestrecktem kleinen Finger, Arm leicht gebogen  Richtung diagonal rechts und links, linke Hand in <i>patāka</i> stützt den Ellbogen des rechten Armes  Mimik: Selbstzufrieden</p>
 <p style="text-align: center;">vaṃcakanadali in Heuchelei</p>	<p>Haltung: Hocke, Kopf dreht sich nach rechts und links  Gestik: Beide Hände <i>ardhacandra</i>, Hände auf Oberschenkel eingestützt, Arme gegen oben gebogen  Mimik: Überzeugt, bestätigend, selbstgefällig</p>



pūjeya mālvudu  
eine Pūjā vollziehen sie

Haltung: Hocke  
Gestik: Rechte Hand in *kapita* im Kreis um den Oberkörper herum, Arm gestreckt, linke Hand in *śikhara* auf Brusthöhe  
Mimik: Überzeugt, präsentierend, selbstgefällig

## ***Caraṇa 4***

būṭakatanadali bahaḷa bhakuti māḍi |  
sāṭiyillavu - enageṃdenisi<sup>97</sup> ||  
nāṭakastrīyaṃte bayalaḍaṃbava<sup>98</sup> tōri |  
ūṭake sādhana<sup>99</sup> māḍikoṃbudidu<sup>100</sup> ||4||

### Literarische Übersetzung:

*In Angeberei heucheln sie viel Gotteshingabe  
und sagen: «Mir Ebenbürtige gibt es hier nicht.»  
Wie von Miminnen im Theater ist das Gehabe.  
Ja, dies sind die Mittel, wie man sich Essen erschleicht.*

### Textvarianten:

Dieses *caraṇa* weist die meisten Textvarianten auf. Die Varianten zur zweiten Zeile mit *diṭa-nīta* bzw. *tanaginnu sari-yārillenisi* heissen «und sagen: 'es gibt keinen echten einen Führer der Wahrheit» bzw. «und sagen: 'es gibt keinen, der besser ist als ich». Die Variante zur letzten Zeile *ūṭada mārgada jñāna-vidallade* kann mit «das ist nicht das Wissen des Weges des Essens» übersetzt werden.

### Metrik:

Der Text dieses *caraṇa* ist wieder sehr silbenreich. Textmetrisch zeigt diese Strophe Ähnlichkeiten mit den vorangegangenen Strophen.<sup>101</sup> Die musikalische Metrik ist sehr regelmässig. Der Text wird im ersten Schlag wie in der vorangehenden Strophe nicht verzögert. Vidyabhushana singt diese Strophe wieder doppelt so schnell wie den Rest des Stücks.

1	2	3	4	5	6	7	8
bū	ṭaka	tana	dali	baha	ḷa bha	kuti	māḍi
sā	ṭiyi	lla	vu	ena	ge eṃ	deni	si
nā	ṭaka	strī	yaṃte	baya	laḍaṃ	bava	tōri
ū	ṭake	sā	dhana	mā	ḍikoṃ	budi	du

### Klangfiguren:

Die primäre Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jedes Taktes lautet auf *-āṭa-* bzw. *-āṭaka-* oder *-ūṭaka-*. Eine sekundäre Alliteration lautet auf *ba* bzw. *bha* und wiederholt sich einige

<sup>97</sup> SKR, PGR, AVN, GRS, Vidyabhushana lesen die ganze Zeile verändert: **diṭanīta sariyārillenisi**; SSK, Rajkumar: **tanaginnu sariyārillenisi**

<sup>98</sup> SKR, PGR, AVN, SSK, KP, TJS, GRS, Rajkumar: ~ḍaṃbhava

<sup>99</sup> BS: sādhanē

<sup>100</sup> SKR, PGR, AVN, KP & TJS lesen die ganze Zeile verändert: **ūṭada mārgada jñānavidallade**; GRS liest ebenfalls die ganze Zeile verändert: **uḷida mārgava jñānavillade**; SSK, Rajkumar: **ūṭada mārgada jñānayil-lade**; Vidyabhushana: **ūṭada mārgada jñānavillallade**

<sup>101</sup> Die letzte Zeile weist dieselbe Morenanzahl auf wie die entsprechende Zeile aus der vorhergehenden Strophe (16). Die dritte Zeile weist die gleiche Morenanzahl wie die entsprechenden Zeilen der *caraṇa* 1 und 3 (20).

Male im ganzen Text. Der Endkehrreim, den die ersten drei *caraṇas* einhielten, wird hier vermindert. Er lautet statt auf *-uvudu* nur noch auf *-du*. Man könnte dies als ein stilistisches Mittel deuten, welches auf den inhaltlichen Stimmungsumbruch aufmerksam machen soll. Der Konsonanten-Stil ist in dieser Strophe stark (*paruṣā*) und zeigt sich hauptsächlich in den zahlreichen Konsonantenverbindungen, -verdoppelungen und Retroflexen. Dies stimmt auch mit dem Inhalt überein, der von Ärger erfüllt ist.

Sinnschmuckmittel:

*nāṭaka-strīyaṃte* Der Vergleich der Heuchler mit Schauspielerinnen im Theater ist ein *rū-paka*.

*ūṭake sādhana* Hier wird über den Weg des Essens gespottet, der anstelle des Weges der Hingabe (*bhaktimārga*) steht. Dieser ironische Tadel ist eine *vyāja-stuti*.

Choreographie:




*Stimmung:* Die vorherrschende Stimmung in diesem *caraṇa* ist wieder ähnlich wie im *pallavi*. Die Grundstimmung (*rasa*) ist *hāsyā*, das Lächerliche, das vorherrschende Grundgefühl (*sthāyibhāva*) in diesem Refrain ist *nirveda*, der Überdruß. Purandara gibt hier, nachdem er die Heuchler in den vorangegangenen Strophen verspottet hat, seinem Ärger wieder mehr Platz. Weitere Gefühlsäusserungen (*bhāva*), die in diesem *caraṇa* zum Zug kommen sind *asūyā* (Groll) und *amarṣa* (Unmut). Diese zeigen sich vor allem im letzten Teil der Aussage, in welcher sich sein Vorwurf konkretisiert und er keinen Zweifel daran läßt, dass ihn die Heuchelei der beschriebenen Leute ärgerlich und verdriesslich stimmt.

*Sañcārī:* Der *nāyaka* spielt das Tambūra und singt Lobpreise an seinen Gott. Plötzlich unterbricht er seinen Gesang, weil er von schiefem Geschrei anderer gestört wird. Erneut versucht er sich zu sammeln und versinkt voller Hingabe in einem Lied, welches seinen Gott lobt. Erneut wird er unterbochen von den Heuchlern, die laut ihre Lieder schreien. Ganz aufgebracht ärgert er sich über diese geheuchelte Gotteshingabe.



būṭakatanadali  
in Angeberei

Haltung: Stehend, zwei Schritte nach vorne gehend  
Gestik: Beide Hände in *alapadma*, Handflächen nach oben, Arme parallel nach vorne, Hände versetzt vor und zurück ziehen  
Mimik: Fragend, kritisch, verurteilend

 <p data-bbox="309 577 644 651"> bahaḷa bhakuti māḍi  heucheln sie viel bhakti </p>	<p data-bbox="804 159 1426 241"> Haltung: Stehend, zwei Schritte nach diagonal rechts und links gehend  Gestik: Beide Hände <i>muṣṭi</i>, Arme beidseitig gebogen, Hände auf Höhe der Schläfen  Mimik: Präsentierend, extrovertiert </p>
 <p data-bbox="389 1099 564 1173"> sāṭiyillavu  es gibt nicht </p>	<p data-bbox="804 680 1426 936"> Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Beide Hände zuerst <i>harṁsāśya</i>, Fingerspitzen berührend, danach beide Hände öffnen in <i>alapadma</i>, Arme parallel nach vorne  Mimik: Neutral lächelnd, verneinend </p>
 <p data-bbox="469 1621 804 1695"> enagemdenisi  einen mir Ebenbürtigen </p>	<p data-bbox="1123 1202 1426 1852"> Haltung: Stehend, Füße zusammen  Gestik: Zuerst rechte Hand <i>patāka</i>, auf der Brust, danach beide Hände in <i>ardhapatāka</i>, Handflächen gegen Boden, die Hände Rist an Rist zusammenführend und beide Hände zusammen nach vorne stossend  Mimik: Fragend, bestätigend </p>



nāṭakastrīyaṃte  
wie Schauspielerinnen in einem Theater

Haltung: Halb-Hocke, abwechselungsweise ein Bein gestreckt, mit dem anderen Bein stampfen

Gestik: Rechte Hand in *kapita*, linke Hand *dhola*

Mimik: Strahlend, lachend, neckisch



Haltung: Stehend, Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *patāka*, Arme gebogen, Fingerspitzen zeigen in die hintere Ecke

Mimik: Fragend, belächelnd

bayalaḍaṃbava tōri  
zeigen sie ihre  
öffentliche Heuchelei



ūṭake sādhana  
wie man zu Essen kommt

Haltung: Stehend, zwei Schritte nach rechts und links diagonal gehen, Oberkörper leicht geneigt

Gestik: Beide Hände in *puṣpapuṭṭa*

Mimik: Aufgestellt, selbstsicher, fordernd



māḍikoṃbudidu  
*dies sind die Mittel*

Haltung: Stehend, Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *patāka*, versetzt zueinander mit Handflächen nach oben, Arme parallel nach vorne

Mimik: Verachtend



## Caraṇa 5

nānu eṃbuda<sup>102</sup> biṭṭu jñānigaḷoḍagūḍi<sup>103</sup> |  
ēnādudu<sup>104</sup> hariprēraṇeyemdu<sup>105</sup> ||  
śrīnidhi puramdaraviṭhalarāyananu<sup>106</sup> |  
kāṇade māḍida kāryagaḷella<sup>107</sup> ||5||

### Literarische Übersetzung:

*Lass ab vom Ego, zu den Weisen sollst du gehen!*

*Was es gibt, gibt es nur dank Haris Gunst.*

*Ohne Viṣṇu, ohne Purandaraviṭhala zu sehen,*

*sind alle deine Taten nur oberflächlich sonst.*

### Textvarianten:

Die Textvariante von SKR und SSK ersetzt die Aussage in der dritten Zeile «*der wohnhaft ist in Śrī (Lakṣmī)*» (*śrī-nidhi*) mit «*meditiere im Stillen*» (*dhyānisi maunadi*) und macht damit aus einer Lobpreisung eine Unterweisung. Die Endung des letzten Begriffes bei BKS (~*ḷella*), verhindert den Endreim, der in den entsprechenden Zeilen der *caraṇa* 1 bis 4 eingehalten wird. Damit erklärt sich vermutlich die Endung der Textvarianten von SKR, PGR, AVN, KP, SSK, TJS, GRS, Rajkumar und Vidyabhushana, in welcher sich wenigstens das auslautende -*u* für den Endkehrreim hält.

### Metrik:

Textmetrisch ist dieses *caraṇa* das regelmässigste aller Strophen und ähnelt in seinen Silbenmuster *caraṇa* 4.<sup>108</sup> In der musikalischen Metrik folgt der Flow wieder dem Muster der ersten zwei Strophen, was man am versetzt beginnenden Text im ersten und fünften Schlag jedes Taktes sieht.

1	2	3	4	5	6	7	8
nā	nu eṃ	buda	biṭṭu	jñā	niga	ḷoḍa	gūḍi
ē	nā	dudu	hari	prē	raṇe	yeṃ	du
śrī	nidhi	puram	dara	vi	ṭhala	rāya	nanu
kā	ṇade	mā	ḍida	kā	ryaga	ḷel	la

<sup>102</sup> SKR, PGR, AVN, SSK, GRS, Rajkumar: eṃbuda

<sup>103</sup> SKR, PGR, AVN, BS, Rajkumar, Vidyabhushana: ~oḍanāḍi; SSK: jñāniyoḷaḍanāḍi

<sup>104</sup> SKR, PGR, AVN, KP, SSK, TJS, Rajkumar, Vidyabhushana: ēnādaru; GRS: ēnādarū

<sup>105</sup> GRS: ~prēraṇe eṃdu

<sup>106</sup> SKR, PGR, AVN, KP, SSK, TJS, GRS, Rajkumar, Vidyabhushana lesen die ganze Zeile verändert: **dhyānisi maunadi** (PGR liest maunadiṃ) puramdaraviṭhalana

<sup>107</sup> SKR, PGR, AVN, KP, SSK, TJS, GRS, Rajkumar, Vidyabhushana: kāryagaḷellavu





<sup>108</sup> Mit Caraṇa 4 stimmen die mittleren zwei Zeilen überein (11-14), die erste und letzte Zeile weicht nur um eine einzige Silbe ab (14 statt 15 bzw. 11 statt 12).

### Klangfiguren:







Die Alliteration in der jeweils zweiten Silbe jeder Zeile lautet auf *nā* bzw. *ni* oder *ṇa*. Sie lässt sich im ersten und letzten Takt auf *-āna-*, und in den Takten zwei bis vier auf *-nada-* erweitern. Die letzte Zeile verhindert den Endkehrreim, der in den anderen Strophen eingehalten wurde. Der Konsonanten-Stil ist stark (*paruṣā*), nur in der dritten Zeile ist er näher bei einem *upanāgarikā*-Stil, was sich auch mit der Sanftheit der entsprechenden inhaltlichen Aussage deckt.

### Choreographie:

**Stimmung:** Die vorherrschende Grundstimmung in diesem *caraṇa* ist *śrīgāra-bhakti*. Es ist geprägt von Purandaras Überzeugungen und den daraus resultierenden Belehrungen.

		Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne nehmen Gestik: Linke Hand in <i>patāka</i> auf Bust, danach rechte Hand in <i>śikhara</i> nach vorne setzen Mimik: Erzählend, kritisch, fragend	
nānu eṃbuda von der Ich-Sagerei			
			Haltung: Halb-Hocke, auf einem Fuss stampfen und den anderen Fuss anwinkeln Gestik: Beide Hände in <i>mukula</i> , von Stirn weg vor dem Körper diagonal nach unten führen, dann Hände in <i>dhola</i> Mimik: Abweisend
biṭṭu lass ab			

<div data-bbox="156 152 472 573"></div> <div data-bbox="472 152 791 573"></div> <div data-bbox="791 152 1110 573"></div> <div data-bbox="438 573 837 660"> <p>jñānigaḷoḍagūḍi <i>geselle dich zu den Weisen</i></p> </div>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Zuerst beide Hände in <i>hamsāsya</i>, Fingerspitzen an den Schläfen, danach beide Hände in <i>alapadma</i>, auf Hüfthöhe zusammenführen bis sie in Karkaṭa sind  Mimik: Bittend, lächelnd</p>
<div data-bbox="156 741 472 1162"></div> <div data-bbox="472 741 791 1162"></div> <div data-bbox="391 1162 566 1249"> <p>ēnādudu <i>was es gibt</i></p> </div>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, vom Bauch aus nach rechts und links diagonal in die Ecken zeigend  Mimik: Suchend in die Ferne schauend</p>
<div data-bbox="156 1261 472 1682"></div> <div data-bbox="472 1261 791 1682"></div> <div data-bbox="263 1682 694 1769"> <p>hariprēraṇeyemdu <i>gibt es aufgrund Haris Gunst</i></p> </div>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne nehmend  Gestik: Zuerst Viṣṇu-Haltung, dann eine Hand behalten, rechte Hand in <i>sarpaśīrṣa</i>, Handfläche zeigt nach vorne, Hand auf Stirnhöhe  Mimik: Neutral lächelnd, gütig</p>

	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>samputṭa</i></p> <p>Mimik: Bestätigend, geheimnisvoll</p>		<p>Haltung: Stehend, ein Fuss flach angewinkelt</p> <p>Gestik: Viṭhala-Haltung</p> <p>Mimik: Jungenhaft, neutral lächelnd</p>
<p>śrīnidhi den verheissungsvollen Schatz</p>		<p>purāṇdaraviṭhala- rāyananu den Purandara Viṭhala</p>	
			<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Zuerst beide Hände in <i>padmakōṣa</i> bei den Augen, dann von den Augen wegführen und in <i>candra-kalā</i> wechseln, dann beide Hände in <i>ala-padma</i>, Arme parallel nach vorne gestreckt</p> <p>Mimik: Fragend, erstaunt, dann lächelnd</p>
<p>kāṇade nicht zu sehen</p>			
	<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>haṁsapakṣa</i>, auf Brusthöhe noch vorne und zurück kippen</p> <p>Mimik: Bestätigend, erzählend</p>		
<p>māḍida was du tust</p>			



kāryagaḷella  
sind oberflächliche Taten

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
 Gestik: Beide Hände in *hamsasya*, danach  
 in *alapadma*, Hände nach vorne gestreckt  
 auf Bauchhöhe  
 Mimik: Verneinend

## Allgemeiner Kommentar zum Lied

Diese Komposition hat kein *anupallavi*, teilt sich dementsprechend nicht in drei strukturelle Teile, sondern besteht aus zwei Refrain-artigen repetitiven Zeilen (*pallavi*) und aus fünf nacheinander gesungenen Strophen (*caraṇa*). Eine strukturelle Variante zur Vorlage weisen SKR, PGR, AVN, SSK, GRS und Vidyabhushana auf, die *caraṇa* 2 und 3 vertauschen. Die grössten Textabweichungen von BKS sind in *caraṇa* 2, 4 und 5 sichtbar, in welchen einzelne Linien einen anderen Text aufweisen. Diesen Varianten folgen fast alle verglichenen Textgrundlagen, wodurch man abschätzen kann, dass diese Textvarianten sich in der aktuellen Interpretation des Lieds durchgesetzt haben. Die übrigen Varianten beschränken sich auf veränderte grammatische Endungen oder Änderungen im Sandhi aufgrund einer moderneren Sprache.

Metrisch gesehen ist diese Komposition eher unauffällig. Das *pallavi* gibt keine konkrete Idee eines angestrebten metrischen Musters. Das erste, zweite und letzte *caraṇa* folgen einem einheitlichen Muster in der musikalischen Metrik. *Caraṇa* drei und vier führen ein leicht verändertes Muster auf, stimmen dabei aber zum Grossteil überein. Allgemein ist auffällig, dass der Text sehr silbenreich ist und relativ viel Text auf die einzelnen Schläge im Rhythmuszyklus fällt. Die Konsonanten, die in diesem Stück für die primäre Alliteration verwendet werden, sind *da*, *ca*, *ra*, *ṭa* und *na*.<sup>109</sup> Desweiteren findet man in den ersten drei *caraṇa* der Komposition einen Endkehrreim auf *-uvudu*, der in der vierten Strophe zu einem Endreim auf *-du* reduziert und in der letzten Strophe nicht mehr eingehalten wird.

Das *pallavi* besitzt kein *prasāda-guṇa*, da die «Entsagung um des Bauches Willen» erst mit den folgenden Ausführungen in den *caraṇa* eindeutig verstanden werden kann. Die Strophen sind gefüllt mit indirekten Belehrungen, auf welche durch die kritisierenden Ausführungen aufmerksam gemacht wird. Nachdem Purandara am Anfang des Stückes seine ganze Wut ausgeschüttet hat, leitet das Lied über in eine zynische Stimmung. Purandara streicht die Lächerlichkeit der einzelnen beschriebenen Szenen heraus. Im letzten *caraṇa* wird Purandara belehrend und zieht seine Schlussfolgerung aus dem Verhalten der verurteilten Heuchler. Purandara nutzt in diesem Lied alle Mittel der Dichtung, um diese Stimmung zu verstärken. Sowohl der ausgeprägte Sprachrhythmus, als auch der grobe Konsonantenstil und der ironische Tadel werden fast durchgehend eingesetzt, um die Aussagekraft der Mitteilung, die er an seine Zuhörer macht, zu unterstreichen.

---

<sup>109</sup> Gleichheit von Konsonanten gilt auch als Alliteration, wenn die Vokale verschieden sind.

#### 4.3.3. *Kēlanō hari*

##### **Material**

##### Hauptvorlage:

BKS Band 1, S. 142 – 143, *śabdhārtha* S. 297 – 298

##### Schriftliche Textgrundlagen:

PGR S. 199

SKR Band 4, S. 169

AVN S. 254

BS S. 142 – 143

KP S. 93

SSK S. 67

TJS S. 197

##### Mündliche Textgrundlage:

- Vijaya Rao (1989)

##### Musikalische Textgrundlagen:

- M. L. Vasanthakumari (1998)
- Maharajapuram Santhanam (1999)
- Upendra Bhatt (1999)
- Sulochana Sampath (2003)
- Udaiyalur K. Kalyanaraman (2007)
- Nagamani Srinath (2008)
- Rudrapatanam Brothers (2010)
- Sudha Ragunathan (2010)
- R. Vedavalli (2012)
- Saroja Natarajan (2011)
- Ranjani Guruprasad (2012)
- T. V. Ramprasad (2014)

##### Choreographie: Vijaya Rao

Purandara kritisiert in diesem Stück hauptsächlich die Scheinheiligkeit der Masse und bezweifelt die Wirksamkeit der Gotteshingabe dieser scheinheiligen Menschen. Das Stück ist als *padam* choreographiert.

## Rāga: Surati

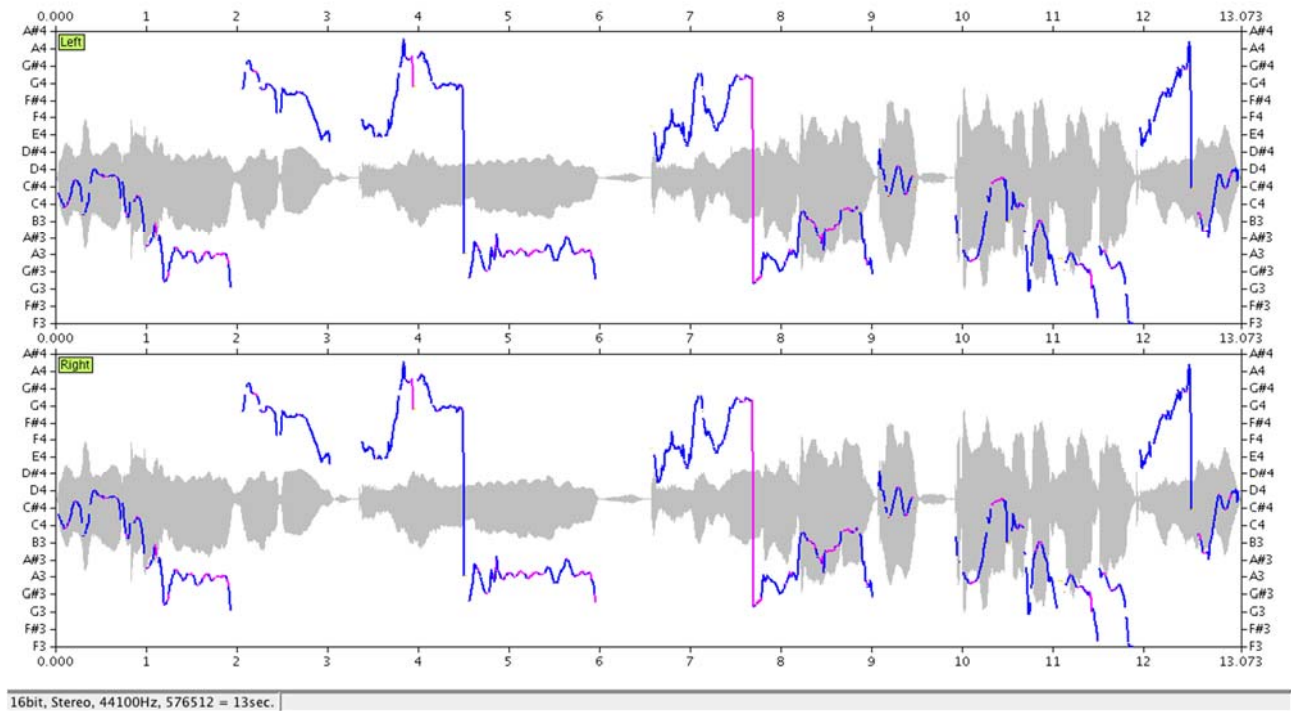


Abb. 129: Darstellung der ersten 13 Sekunden des Lieds *kēlanō hari* im Pitch-Analyzer

Die blau-pinke Linie zeigt den Tonhöhenverlauf der Melodie des *pallavi* an (Sängerin: Scharmila Bansal-Tönz), dargestellt mit dem Pitch-Analyzer. Die Melodie teilt sich in zwei Phrasen (Sek. 0-6 und Sek. 6,5-13). Im treppenhaften Anfangsteil der Melodie (Sek. 0-2) sieht man die Eigenschaften des *rāga* als *vakra-rāga* in der Zick-Zack-Linie, dessen Noten im Abstieg keiner linearen Reihe folgen. Die Sequenz zwischen Sekunde 4 und 6 zeigt die typischen Verzögerungen im *rāga*, die vor allem die Note *catuḥśruti-ṛṣabha* hervorheben, welcher der *aṁśa-svara* (dominante Note) dieses *rāga* ist.<sup>110</sup> Die Lautstärke in der ersten Phrase ist etwas gemässigt und steigert sich in der zweiten Phrase, in welcher die konkrete Kritik im Refrain auch geäußert wird.

## Tāla: Ādi

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		O	O
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>110</sup> Ausführlicher zu den technischen Angaben des *rāga* s. Anhang.



## ***Pallavi***

kēḷanō<sup>111</sup> hari tāḷanō<sup>112</sup>

tāḷa-mēḷagaḷiddu<sup>113</sup> prēmavillada<sup>114</sup> gāna ||pa||

### Literarische Übersetzung:

*Hari hört und duldet keine Musik,  
die rhythmisch und melodios, aber vollkommen lieblos ist.*

### Textvarianten:

Zu diesem *pallavi* gibt es praktisch keine Textvarianten.

### Metrik:

In diesem Stück unterscheiden sich die erste und zweite Zeile deutlich in ihrer Struktur, was allein schon an der Länge der Zeile und schliesslich auch in der Flow-Grafik sichtbar ist. Textmetrisch gesehen stimmt die Moren- sowie die Silbenanzahl der zweiten Zeile mit jener der folgenden Strophen beinahe überein.

1	2	3	4	5	6	7	8
kē	ḷa	nō		ha	ri tā	ḷa	nō
tā	ḷamē	ḷaga	ḷiddu	prē	mavi	ḷlada	gāna

M. L. Vasanthakumari und ihre Schülerin Sudha Raghunathan singen dieses Stück in einem anderen Rhythmuszyklus. Ihre Interpretation folgt einem siebenteiligen *tāḷa*, genannt *mīśra-cāpū*. Zur Illustration des Text-Flows in ihrer Interpretation ist hier das *pallavi* in ihrer Version exemplarisch dargestellt.

1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
kē		ḷa	nō		ha	ri	tā		ḷa	nō			
		tā	ḷa		mē		ḷa		ga	ḷi		ddu	
		prē	ma				ḷla		da	gā		na	

### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet im Refrain auf den Konsonanten *ḷa* bzw. *la* und wird in beiden Takten an verschiedenen Stellen wiederholt. Im ersten Takt findet sich zusätzlich ein Binnenreim auf *-anō*. Der Konsonantenstil im *pallavi* ist stark (*paruṣā*), was sich auch mit dem Inhalt deckt, der von Vorwurf und Unmut geprägt ist.

<sup>111</sup> BS: kēḷano

<sup>112</sup> SKR, AVN: tāḷano

<sup>113</sup> Nagamani Srinath: mēḷa **ella** iddu

<sup>114</sup> Sulochana Sampath: ~yillada

Choreographie:

*Stimmung:* Das *pallavi* kombiniert den zugrundeliegenden *bhakti-rasa* (liebvolle Hingabe) mit einem *bībhatsa-rasa* (Verachtung).



kēlanō  
*hört nicht*

Version 1







Haltung: Stehend, Füße stehen im offenen Schritt  
Gestik: Rechte Hand in *sarpaśīrṣa* am rechten Ohr, linke Hand in *dhola*, danach beide Hände in *patāka*, mit Handflächen gegen linke vordere Ecke, rechter Arm gestreckt, linker Arm versetzt dazu  
Mimik: Hörend, erschrocken, abweisend






kēlanō  
*hört nicht*

Version 2

Haltung: Stehend, Füße stehen im offenen Schritt  
Gestik: Beide Hände in *patāka* über den Ohren  
Mimik: Verzweifelt, abweisend

	<p><u>Version 1</u>  Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Arme parallel nach oben gestreckt  Mimik: Hingebungsvoll</p>		<p><u>Version 2</u>  Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt  Gestik: Viṣṇu-Pose  Mimik: Neutral lächelnd</p>
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, Handflächen nach vorne, Handgelenke gekreuzt, Hände auseinander nehmen bis Arme parallel sind  Mimik: Bestimmt, streng</p>	
<p>tālanō  <i>duldet nicht</i></p>			
	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend  Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i>, rechte Hand schlägt auf linke Hand und dreht sich mit Handfläche gegen oben  Mimik: Entzückt</p>		<p>Haltung: Stehend, Füße zusammen, Oberkörper wiegt mit der Bewegung mit  Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i>, Handrücken nach vorne, rechter Ellbogen stützt sich auf linke Hand  Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>tāḷa-  <i>Rhythmus</i></p>		<p>mēḷa  <i>Instrumente</i></p>	

 <p data-bbox="183 577 448 656">gaḷiddu viele verschiedene</p>	<p data-bbox="483 156 1393 331">Haltung: Stehend, beide Füße zusammen Gestik: Beide Hände in <i>patāka</i> auf Bauch-Ebene, seitlich aufgestellt, dann Handfläche gegen oben bringen Mimik: Erstaunt, bewundernd</p>
 <p data-bbox="427 1093 523 1171">prēma Liebe</p>	<p data-bbox="802 678 1428 936">Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend Gestik: Beide Hände in <i>padmakōśa</i> die sich langsam zu <i>alapadma</i> öffnen, Hände auf Bauch-Ebene Mimik: Entzückt, verloren, fragend</p>
 <p data-bbox="427 1608 523 1686">villada ohne</p>	<p data-bbox="802 1193 1417 1451">Haltung: Stehend, zuerst beide Füße zusammen, dann Füße gekreuzt Gestik: Beide Hände in <i>muṣṭi</i> vor der Stirn, dann Arme seitlich gegen unten strecken, Hände wechseln in <i>alapadma</i> Mimik: Kritisch, bestätigend</p>



gāna  
Musik

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
 Gestik: Beide Hände in *muṣṭi* vor dem Mund, vom Mund wegführen und in zwei offene *ardhamukula* wechseln  
 Mimik: Fragend, neutral lächelnd

## Caraṇa 1

taṁbūri modalāda akhiḷa vādyagaḷiddu  
koṁbu koḷala<sup>115</sup> dhvanisāraividdu<sup>116</sup> ||  
tuṁburu-nāradara<sup>117</sup> gāna<sup>118</sup> kēḷuva hari  
naṁbalāra ī<sup>119</sup> daṁbhakada<sup>120</sup> kūgāṭa ||1||

### Literarische Übersetzung:

(Hari hört und duldet keine Musik...)

... die von Tambūra<sup>121</sup> und allen Instrumenten gespielt wird,  
in welcher die Klänge von Horn<sup>122</sup> und Flöte<sup>123</sup> ertönen.

Hari, der die herrliche Musik Tumburus<sup>124</sup> und Nāradas<sup>125</sup> gehört hat,  
er wird dem imitierten Gelärme der Heuchler nicht glauben.

### Textvarianten:

Die alternative Lesart der zweiten Zeile *koṁbu koḷalu dhvani svaragaḷiddu* scheint grösstenteils akzeptiert zu sein. Ausser BS folgt keine der konsultierten Textgrundlagen der Version von BKS. M. L. Vasanthakumari und Sudha Ragunathan lassen dieses *caraṇa* weg.

### Metrik:

Die musikalische Metrik ist in dieser Strophe regelmässig und unauffällig. Der erste Schlag in jedem Takt bleibt leer, was ein typisches rhythmisches Muster in Purandaras Stücken ist.

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
	taṁ	bū	ri	mo	da	lā	da		akhi	ḷa	vā	dya	ga	ḷi	ddu
	koṁ	bu	ko	ḷa	la	dhva	ni		sā		ra	vi		ddu	
	tuṁ	bu	ru	nā	ra	da	ra		gā	na	kē	ḷu	va	ha	ri
	naṁ	ba	lā		ra	ī			ḍaṁ	bha	ka	da	kū	gā	ṭa

<sup>115</sup> PGR, SKR, AVN, KP, SSK, TJS, Vijaya Rao, Maharajapuram Santhanam, Upendra Bhatt, Sulochana Sampath, Udaiyalur K. Kalyanaraman, Nagamani Srinath, Rudrapatanam Brothers, R. Vedavalli, Ranjani Guruprasad, T. V. Ramprasad: koḷalu

<sup>116</sup> PGR, SKR, AVN, SSK, KP, TJS, Vijaya Rao, Maharajapuram Santhanam, Upendra Bhatt, Sulochana Sampath, Udaiyalur K. Kalyanaraman, Nagamani Srinath, Rudrapatanam Brothers, R. Vedavalli, Saroja Natarajan, Ranjani Guruprasad, T. V. Ramprasad: dhvani svaragaḷiddu

<sup>117</sup> Sulochana Sampath: nārada

<sup>118</sup> Sulochana Sampath: nāna [!]

<sup>119</sup> Saroja Natarajan: bari (Kn.: «kaum»)

<sup>120</sup> SSK, Upendra Bhatt: ~kara; Maharajapuram Santhanam: daṁbhikara; Vijaya Rao, Saroja Natarajan, T. V. Ramprasad: daṁbhada

<sup>121</sup> Die Tambūra ist ein Saiteninstrument mit einem langen Hals und drei bis fünf Saiten. Eine detaillierte Beschreibung des Instruments s. o. unter «Musik im Bharata Natyam».

<sup>122</sup> Das Koṁbu ist ein geschwungenes Horn, s. KITTEL (2006:487).

<sup>123</sup> KITTEL (2006:494) beschreibt das Koḷal als Bambusflöte. S. o. unter «Musik im Bharata Natyam».

<sup>124</sup> Tumburu war Sohn von Kaśyapa und Urenkel des Schöpfergottes Brahma. Er und seine Brüder Bāhu, Hāhā und Hūhū waren *gandharva*, Musiker des *deva-loka* (Götterhimmel). Tumburu war bekannt als einer der besten *gandharva* und als Anhänger von Mahāviṣṇu, s. PURAṆIC ENCYCLOPAEDIA (2002:798).

<sup>125</sup> Nārada war Sohn von Brahma und ebenfalls ein Anhänger von Mahāviṣṇu. Die *Purāṇa* erzählen unzählige Geschichten über ihn, darunter auch seine Liebe zur Musik, s. PURAṆIC ENCYCLOPAEDIA (2002:526ff.).

### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet in diesem *caraṇa* auf *-ambū* bzw. *-mbu* oder *-amba* bzw. *-ambha*. Auch die Silben *da* und *ra* wiederholen sich auffällig oft, jedoch kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, ob es sich hier um eine beabsichtigte Alliteration handelt. Der Konsonantenstil ist süß (*upanāgarikā*). Verglichen mit den folgenden Strophen, stimmt dies auch mit dem Inhalt dieses *caraṇa* überein, welches in seiner Kritik und in den Anschuldigungen noch relativ zurückhaltend ist.

### Texterklärungen:

*akhiḷa vādyā* Hier wird eine Kategorisierung angedeutet, die schon in theoretischen Werken wie im *Nāṭyaśāstra* gemacht wird.<sup>126</sup> *Vādyā* ist allgemein als Sammelbegriff für Musikinstrumente zu verstehen.<sup>127</sup>

1. *Ānaddha* (mit Haut umbunden): Mit Leder überzogene Trommeln und Pauken = Instrumente (Membranophone), die mit etwas überzogen sind (z.B.: *Mṛdaṅga*, *Tabalā* etc.)
2. *Suṣira* (durchlöcherter Hohlkörper): Blasinstrumente (Aerophone) = Instrumente, aus welchen der Ton mittels Luftstoss hervorgeholt wird (z.B.: *Koḷalu*, *Śaṅkha* etc.)
3. *Tata* (mit Saiten bespannt): Saiteninstrumente (Chordophone) = Instrumente, mit Saiten oder einer anderen Zupfvorrichtung (z.B.: *Taṃbūrā*, *Vīṇā* etc.)
4. *Ghana* (Festkörper): Schlaginstrumente (Idiophone) = Instrumente, die fest sind und nach ihrer Herstellung nicht mehr gestimmt werden können (z.B.: *Tāḷa*, *Gaṃṭe*, *Ghaṭa* etc.)

### Choreographie:

*Stimmung*: Purandaras Ablehnung und Verachtung für die Heuchelei und Scheinheiligkeit der Musiker bzw. sonstiger Menschen, die *bhakti* zum Beruf gemacht haben, wird hier deutlich. Dennoch ist der *bībhatsa-rasa* (Verachtung) in diesem *caraṇa* nicht so stark wie im *pallavi*. Er vermischt sich eher mit den Gefühlsäusserungen *amarṣa* (Unmut) und *nirveda* (Verdross).

<sup>126</sup> tatarṃ caivāvanaddhaṃ ca ghaṇaṃ suṣiraṃ eva ca |  
caturvidhaṃ tu vijñeyamātodyaṃ lakṣaṇānvitaṃ ||  
tatarṃ tantrīgataṃ jñeyamavanaddhaṃ tu pauṣkaraṃ |  
ghaṇaṃ tālastu vijñeyaḥ suṣiro vaṃśa ucyate || NŚ XXVIII.1 & 2




«Musikalische Instrumente und ihre entsprechenden Eigenschaften sind vierfach: *Tata* (mit Saiten überzogen), *avanaddha* (mit Haut überzogene), *ghana* (etwas Festes) und *suṣira* (etwas Durchhöhltes). Bezogen mit einer Saite meint Saiteninstrument, überzogen meint Trommel, etwas Festes meint Zimbel und etwas Durchhöhltes meint Flöte.»

S. auch BKS (1963:297f.) oder PAYER (2017b); Für eine ausführliche Übersicht zu indischen Instrumenten s. DEVA (1987:32ff.) und SACHS (1983). Für eine Auswahl dieser Instrumente, wie sie im heutigen Kontext von Musikbegleitung im Bharata Natyam verwendet werden s. o. unter «Musik im Bharata Natyam».

<sup>127</sup> S. KITTEL (2006:1390) und BOEHTLINGK & ROTH (1990[6]:918).

		<p>Haltung: Halb-Hocke, abwechselungsweise auf einen Fuss stampfen, das andere Bein seitlich ausstrecken, Oberkörper wiegt mit der Bewegung mit</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i>, Handrücken nach vorne, rechter Ellbogen stützt sich auf linker Hand</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>tambūri modalāda von <i>Tambūra</i> etc.</p>		
		<p>Haltung: Halb-Hocke, auf einem Fuss stampfen und seitlich bewegen</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>sūcī</i> neben der Hüfte, linke Hand in <i>haṁsapakṣa</i>, seitlich auf Kopfhöhe halten und langsam diagonal vor dem Oberkörper durch führen bis zur rechten Hand</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>akhiḷa vādyagaḷiddu von allen Saiteninstrumenten</p>		
	<p>Haltung: Hocke, ein Bein nach hinten gestreckt, Oberkörper nach hinten geneigt</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>muṣṭi</i> versetzt vor dem Gesicht</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, abwechselungsweise ein Bein seitlich gestreckt, anderer Fuss stampft</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>haṁsapakṣa</i> versetzt rechts neben dem Mund</p> <p>Mimik: Neutral lächelnd</p>
<p>koṁbu <i>Horn</i></p>		<p>koḷala dhvanisāraviddu <i>Töne von Flöte</i></p>



 <p style="text-align: center;">tumburu-nāradara des Tumburu und des Nārada</p>	<p>Haltung: Halb-Hocke, beide Füße in <i>kuñci-ta-pāda</i>, dann ein Bein angehoben  Gestik: Beide Hände in <i>haṁsāsya</i> vor der Brust, dann Arme seitlich auseinander mit Handflächen gegen oben  Mimik: Neutral lächelnd</p>
 <p style="text-align: center;">gāna kēluva Gesänge gehört</p>	<p>Haltung: Stehend, Füße im offenen Schritt  Gestik: Rechte Hand in <i>haṁsāsya</i> zum Ohr führen, linke Hand in <i>dhola</i>, danach rechte Hand in <i>sarpaśīrṣa</i> wechseln  Mimik: Aufmerksam, neugierig</p>
 <p style="text-align: center;">hari <i>Hari</i></p>	<p>Haltung: Stehend, beide Füße gekreuzt  Gestik: Viṣṇu-Pose  Mimik: Neutral lächelnd</p>

		<p>Haltung: Halb-Hocke, auf einem Fuss stampfen, anderen Fuss anwinkeln          Gestik: Beide Hände in <i>muṣṭi</i> vor der Stirn, dann Arme seitlich strecken, Hände in <i>ardhacandra</i> wechseln          Mimik: Abweisend</p>	
<p>naṃbalāra ī  <i>diesem nicht glauben</i></p>			
		<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend          Gestik: Rechte Hand in <i>muṣṭi</i> vor rechter Schulter, linke Hand in <i>ardhacandra</i> auf Oberschenkel eingestützt          Mimik: Arrogant, eingebildet</p>	
<p>ḍambhakada  <i>Heuchler</i></p>			
		<p>kūgāṭa  <i>imitierten Gelärme</i></p>	
		<p>Haltung: Stehend, beide Füße zusammen          Gestik: Beide Hände zuerst in <i>muṣṭi</i> vor dem Mund, danach in <i>alapadma</i> wechseln und vom Mund wegführen          Mimik: Entsetzt, angewidert</p>	

## Caraṇa 2

nānābageya bhāva rāga<sup>128</sup> tiḷidu svara  
jñāna manōdharma jātiyiddu ||  
dānavāriya divya nāmarahitavāda<sup>129</sup>  
hīna saṃgīta sāhityava<sup>130</sup> manavittu ||2||

### Literarische Übersetzung:

(Hari hört und duldet keine Musik...)

...die vielseitig an rāga und bhāva ist und den rechten Gebrauch der Noten kennt,  
die musikalische Improvisation und rhythmisches Metrum hat,  
die zwar geistvoll und lyrisch, aber beleidigend ist,  
weil sie den göttlichen Namen nicht zum Ausdruck bringt.

### Textvarianten:

Die Textvarianten zu diesem *caraṇa* sind unauffällig und haben keinen Einfluss auf die inhaltliche Aussage. Vijaya Rao, Maharajapuram Santhanam, Sulochana Sampath, Rudrapatanam Brothers, Sudha Ragunathan, R. Vedavalli, Saroja Natarajan, Ranjani Guruprasad und T. V. Ramprasad lassen dieses *caraṇa* weg.

### Metrik:

Das musikalische metrische Muster der letzten Strophe setzt sich hier fort und ist weiterhin mehrheitlich regelmässig.

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
	nā	nā	ba	ge	ya	bhā	va		rā	ga	ti	ḷi	du	sva	ra
	jñā	na	ma	nō		dha	rma		jā		ti	yi		ddu	
	dā	na	vā	ri	ya	di	vya		nā	ma	ra	hi	ta	vā	da
	hī		na	saṃ	gī		ta		sā	hit	yava	ma	na	vi	ttu

### Klangfiguren:

Die Alliteration in diesem *caraṇa* lautet auf *–na* bzw. *–nā*, wobei der vorangehende auslautende Vokal immer lang ist. Der Konsonantenstil ist bereits stärker (*paruṣā*) als im letzten *caraṇa* und korreliert mit der Vehemenz der Aussage, die sich seit der letzten Strophe ebenfalls steigert.

<sup>128</sup> PGR, SKR, AVN, SSK, M. L. Vasanthakumari, Upendra Bhatt, Udaiyalur K. Kalyanaraman, Nagamani Srinath: **rāga bhāva**

<sup>129</sup> SSK: ~rahitanāda

<sup>130</sup> PGR, SKR, AVN, KP, SSK, TJS, M. L. Vasanthakumari, Upendra Bhatt, Udaiyalur K. Kalyanaraman, Nagamani Srinath: **sāhityakke**

### Texterklärungen:

Purandaradāsa nennt in dieser Strophe alle konstitutionellen Elemente der klassischen Musik:

1. *Bhāva*: Die Gefühlsäusserungen bilden den emotionalen Aspekt eines Musikstücks. Sie sind nicht zufällig, sondern setzen sich aus den einzelnen Elementen des Liedes zusammen. Der letztendliche Einfluss auf die Wiedergabe der Gefühlsregungen liegt aber beim Musiker selbst und seiner Fähigkeit, den *bhāva* entsprechend zu reproduzieren, damit er beim Empfänger genauso empfunden wird, wie beabsichtigt.<sup>131</sup>
2. *Rāga*: Der Stil des Tonmodus bildet die melodische Grundlage in welchem das Stück komponiert ist. Er ist Ausgangspunkt für die sowohl technischen wie auch emotionalen Ausprägungen des Stücks.<sup>132</sup>
3. *Svarajñāna* (Sa.: «Kennen der Noten»): die Fähigkeit der korrekten Intonation sowie das Wissen um die Eigenschaften der einzelnen Noten im Kontext der Interpretation eines spezifischen *rāga*.
4. *Manōdharma*: Die karnatische Musik unterscheidet zwischen komponierter und improvisierter Musik.<sup>133</sup> Die improvisierte Musik bezeichnet hierbei jenen kreativen Vorgang, in welchem der Musiker oder die Musikerin ihrer musikalischen Imagination freien Lauf lässt und im gegebenen *rāga* aus dem Stand eine Melodie erfindet. Dieses *manōdharma saṅgīta* kann sowohl rhythmisch als auch frei von rhythmischer Struktur sein und soll in erster Linie das Wesen des *rāga* herausbilden bzw. hörbar machen. In dieser Form der Improvisation kann der Musiker oder die Musikerin ihr ganzes Talent und den Erfahrungsreichtum darstellen.
5. *Jāti*: *Jāti* bezeichnet ein Element der Rhythmik in der karnatischen Musik.<sup>134</sup> Mit *jāti* werden die fünf Variationen eines *laghu* bezeichnet.<sup>135</sup>

### Choreographie:

Diese Strophe enthält einige abstrakte Termini *Technici*, die in der Choreographie nicht dargestellt werden können.<sup>136</sup> Des weiteren würde die Choreographie eine grössere Anzahl von Wiederholungen der bereits verwendeten Möglichkeiten aus *caraṇa* 1 beinhalten, was den Tanz als Gesamtwerk langweilig und kreativlos erscheinen lässt. Diese Strophe wurde daher nicht tänzerisch umgesetzt.

---

<sup>131</sup> Ausführlicher zu *bhāva* s. o. unter «Textanalyse und -kommentar».

<sup>132</sup> Ausführlicher zu *rāga* s. o. unter «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl», sowie im Anhang.

<sup>133</sup> S. SAMBAMOORTHY (1971:48ff.).

<sup>134</sup> S. SAMBAMOORTHY (1984:245).

<sup>135</sup> Ausführlicher zu *tāla* s. Anhang.

<sup>136</sup> Ausführlicher zu Auswahlkriterien von Liedern für Tanzchoreographien und Möglichkeiten von Darstellungen im Tanz, s. o. unter «Quellen».

### Caraṇa 3

aḍigaḍigānaṁdabāṣpa puḷakadiṁda<sup>137</sup>  
nuḍinuḍigū<sup>138</sup> śrīhariyennuta ||  
dṛḍhabhaktaranu<sup>139</sup> kūḍi harikīrtaneya<sup>140</sup> pāḍi<sup>141</sup>  
kaḍege puraṁdaraviṭṭhalaneṁdare kēḷva<sup>142</sup> ||3||

#### Literarische Übersetzung:

(Hari hört und duldet keine Musik...)  
...von jenen, die unter Freudentränen entzückt und erregt  
immer und immer wieder Śrī Haris Namen sagen,  
sich mit den echten Bhaktas vereinen und Hari lobpreisen.  
Denn am Ende fragen sie doch: «Wer ist Purandaraviṭṭhala?»

#### Textvarianten:

Die Variante, die statt *nuḍinuḍi* (Kn.: «sagen und sagen») *naḍenuḍi* (Kn.: «gehen und sagen») verändert den Inhalt nur minimal. Auch die restlichen Textvarianten sind Paraphrasierungen oder Veränderungen ins moderne Kanaresisch. Nagamani Srinath lässt dieses *caraṇa* weg.

#### Metrik:

Die Regelmässigkeit der musikalischen Metrik setzt sich in diesem *caraṇa* fort und lässt keine Besonderheiten erkennen.

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
	aḍi	ga	ḍi	gā		naṁ	da		bā	ṣpa	pu	ḷa	ka	diṁ	da
	nu	ḍi	nu	ḍi	gū				śrī		ha	ri	ye	nnu	ta
	dṛ	ḍha	bhak	tara	nu	kū	ḍi		ha	ri	kī	rta	neya	pā	ḍi
	ka	ḍe	ge	pu	raṁ	da	ra		vi	ṭha	la	neṁ	dare	kēḷ	va

#### Klangfiguren:

Die Alliteration lautet in diesem *caraṇa* auf *-ḍi* bzw. *-ḍe* oder *-ḍha* und wiederholt sich neben der üblichen Stelle in der zweiten Silbe jedes ungeraden Taktes auch innerhalb des Textes einige Male. Der Konsonantenstil ist hier eindeutig stark (*paruṣā*) aufgrund der vielen Retroflexe und einiger Konsonantenverbindungen, die vorkommen. Dieser Stil ist auch mit dem

<sup>137</sup> Rudrapatanam Brothers: puḷakavittu

<sup>138</sup> PGR, SKR, AVN, SSK, Vijaya Rao, M. L. Vasanthakumari, Maharajapuram Santhanam, Upendra Bhatt, Sulochana Sampath, Udaiyalur K. Kalyanaraman, Rudrapatanam Brothers, Saroja Natarajan, Ranjani Guruprasad, T. V. Ramprasad: naḍenuḍige; Sudha Ragunathan, R. Vedavalli: nuḍinuḍige

<sup>139</sup> T. V. Ramprasad: dṛḍhabhakutaru

<sup>140</sup> PGR, SKR, AVN, SSK, Vijaya Rao, M. L. Vasanthakumari, Maharajapuram Santhanam, Upendra Bhatt, Sulochana Sampath, Udaiyalur K. Kalyanaraman, Rudrapatanam Brothers, Sudha Ragunathan, R. Vedavalli, Saroja Natarajan, Ranjani Guruprasad, T. V. Ramprasad: ~kīrtane

<sup>141</sup> Maharajapuram Santhanam: hāḍi; Ranjani Guruprasad: māḍi (Kn.: «tun»)

<sup>142</sup> Ranjani Guruprasad: ~viṭṭhalana kēḷemba

Inhalt vereinbar, der vorwurfsvoll klingt.

Sinnschmuckmittel:

*kaḍeḡe puraṇḍara-viṭhala-neṇḍare kēḷva:* Die beschriebenen Pseudo-*bhakta* werden mit einer gehörigen Portion Ironie von Purandara beschrieben und kritisiert, sodass unmissverständlich klar wird, dass er die beschriebenen Menschen und ihre Praxis schärfstens verurteilt. Die verächtliche Frage, die Purandara zuletzt in dieser Strophe stellt, soll die Widersprüchlichkeit dieser Pseudo-*bhakta* darlegen und ist ein *pratīpa-alaṃkāra* (Widersinn).

Choreographie:

*Stimmung:* In diesem Teil der Komposition ist der Anteil an *bībhatsa-rasa* (Verachtung) wieder hoch. Purandaras Vorwurf kulminiert hier sozusagen in der grössten Heuchelei von allen, nämlich der Heuchelei gegenüber Gott selber. Die Grundstimmung der Verachtung vermischt sich mit dem *hāsya-rasa* (Ironie) und den Gefühlsäusserungen *amarṣa* (Unmut) und *nirveda* (Verdruss).



aḍigaḍige  
*immer und immer wieder*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Rechte Hand in *haṃsāsya*, Arm ausgestreckt nach vorne, von Kopfhöhe bis Bauch-Ebene runterführen und Hand stehen lassen, dann linke Hand dasselbe  
Mimik: Erzählend, bestätigend



ānaṁda  
*Entzückung*

Haltung: Halb-Hocke, ein Fuss angewinkelt

Gestik: Rechte Hand in *alapadma*, Arm über dem Kopf ausgestreckt, in einem Halbkreis um den Oberkörper herumführen, linke Hand in *alapadma* vor der Brust halten

Mimik: Entzückt



bāṣpa  
*Tränen*

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen

Gestik: Beide Hände in *harṁsāśya*, Fingerspitzen unter den Augen, in zitternden Bewegungen die Wangen hinunterführen

Mimik: Zurückhaltend, leidend



puḷakadiṁda  
*Erregung*

Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend

Gestik: Abwechslungsweise rechte und linke Hand in *harṁsāśya*, Fingerspitzen beim gegenüberliegenden Arm, wechseln in *ardhacandra*, anderer Arm in *dhola*

Mimik: Leidend



nuḍinuḍigū śrīhariyennuta  
wenn man ‚Śrī Hari‘ sagt

Haltung: Stehend, beide Füße zusammen  
Gestik: Beide Hände in *tripatāka*, Arme nach vorne unten gestreckt, Hände abwechselungsweise versetzt voreinander stellen, danach beide Hände in *muṣṭi* vor dem Mund, vom Mund weg führen und in offene *candrakalā* wechseln  
Mimik: Neutral lächelnd, erzählend



drḍhabhaktaranu  
echte *Bhaktas*

Haltung: Hocke  
Gestik: Beide Hände in *haṁsāsya*, Arme seitlich ausgestreckt, Hände liegen mit Handrücken auf den Knien  
Mimik: Andächtig, Augen geschlossen



kūḍi  
sich vereinen

Haltung: Hocke  
Gestik: Rechte Hand in *sarpaśīrṣa* am Mund, andere Hand in *dhola*, danach beide Hände in *patāka*, Arme parallel diagonal nach vorne ausgestreckt, Hände klappen mit Handfläche gegen Körper  
Mimik: Rufend, freundlich auffordernd





harikīrtaneya pāḍi  
*Lobgesang an Hari*  
*singend*

### Version 1

Haltung: Hocke, Oberkörper wiegt mit Armbewegungen mit  
Gestik: Beide Hände in *śikhara*, Arme seitlich neben dem Kopf  
nach oben ausgestreckt

Mimik: Erfreut, meditativ, Augen geschlossen






harikīrtaneya pāḍi  
*Lobgesang an Hari*  
*singend*

### Version 2

Haltung: Hocke

Gestik: Rechte Hand in seitlich gehaltener Kapita, Arm zeichnet vertikale Kreise, linke Hand in *śikhara*, Arm seitlich ausgestreckt und leicht gebogen, Hand wackelt hin und her, danach rechte Hand abwechselungsweise in *kaṭakāmukha* und *alapadma*, Arm entsprechend gestreckt und gebogen, linke Hand in *patāka* vor dem Bauch

Mimik: Liebevoll lächelnd

 <p data-bbox="406 571 542 660">kaḍeḡe am Ende</p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Rechte Hand in <i>kartarīmukha</i>, mit Handrücken nach oben, dann in der Horizontal-Achse nach vorne drehen, linke Hand eingestützt</p> <p>Mimik: Erzählend</p>
 <p data-bbox="279 1086 670 1164">puraṁdaraviṭṭhalaneṁdare Wer ist Purandara Viṭṭhala?</p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Zuerst Viṭṭhala-Pose, dann beide Hände in <i>śikhara</i> neben Kopf, Arme gebeugt</p> <p>Mimik: Ratlos, fragend, verwirrt</p>
 <p data-bbox="399 1601 550 1680">kēḷva fragen sie</p>	<p>Haltung: Stehend, einen Schritt nach vorne gehend</p> <p>Gestik: Beide Hände in <i>alapadma</i> nach vorne gestreckt, Arme leicht gebogen, danach linke Hand in <i>patāka</i>, Arm seitlich nach oben gestreckt, Fingerspitzen zeigen nach hinten, rechter Arm eingestützt</p> <p>Mimik: Fragend</p>

## Allgemeiner Textkommentar zum Lied

Formal ist in dieser Komposition auffallend, dass *pallavi* und *caraṇa* nicht wie üblich nur strukturell miteinander verbunden sind, sondern auch syntaktisch. Die Strophen lassen sich nur zusammen mit dem vorausgehenden *pallavi* grammatikalisch und inhaltlich verstehen. Daraus ergibt sich eine ungewohnte Kompaktheit der Komposition, die – im Gegensatz zu anderen *pada* – nur einen sehr kleinen Spielraum für textliche Veränderungen und Anpassungen zulässt. Die vorliegenden Textvarianten enthalten daher auch nur minime Abweichungen zur Textvorlage.

Im vorliegenden Lied ist die einzige textmetrische Regelmässigkeit, die sich beobachten lässt, eine metrische Spiegelung von jeweils einer Zeile pro *caraṇa*.<sup>143</sup> Die Moren-Zahl bewegt sich im ganzen Stück zwischen 18 und 20 Moren pro Zeile mit Ausnahme des *pallavi* (11 und 21). Jeweils die zweite Zeile in jedem *caraṇa* ist bezüglich der Moren eine kurze.<sup>144</sup> Die musikalische Metrik dagegen ist sehr regelmässig und hat kaum nennenswerte Auffälligkeiten. Das Stück wird in zwei unterschiedlichen musikalischen Rhythmen interpretiert, wobei diejenige im *ādi-tāla* die üblichere ist.<sup>145</sup> Der Konsonantenstil steigert sich korrelativ mit der Vehemenz der Kritik, die Purandara von Strophe zu Strophe ausbaut.

Dieses Stück kombiniert den zugrundeliegenden *bhakti-rasa* mit einem *bībhatsa-rasa*, welcher Purandaras Ablehnung und Verachtung für die Heuchelei und Scheinheiligkeit der Musiker bzw. sonstige Menschen transportiert, die *bhakti* zum Beruf gemacht haben. Purandara macht gleich zu Beginn des Stücks klar, dass sich Vollkommenheit nicht über Perfektion ausdrückt, sondern über das Gefühl, das darin steckt. So definiert sich sein Musikverständnis nicht über die Professionalität, sondern über das Mass an *bhakti*, das damit verbunden ist. Purandara stellt gewöhnliche Musiker und Verehrer den himmlischen Musikern und Viṣṇu-Verehrern Tumburu und Nārada gegenüber. Im Gegensatz zu diesen wahrlich hingebungsvollen *gandharva* betrachtet er die irdischen Musiker als Heuchler und Scheinheilige. Purandara führt seine Argumentation aus der ersten in der zweiten Strophe weiter. Während er vorher die Akteure kritisierte, kritisiert er nun den Inhalt ihrer Musik. Er zählt dazu verschiedene Elemente aus der karnatischen Musiktheorie auf und stellt fest, dass diese noch so perfekt dargebracht werden können und trotzdem komplett emotionslos wirken, wenn die Geisteshaltung der Musiker nicht stimmt. Purandara beschreibt in der dritten Strophe den ekstatischen Zustand, in welchen religiöse Anhänger im Zuge einer Gottesverehrung fallen können. Üblicherweise gehen diesem Zustand Tanz und Gesang voraus, welche in solcher Intensität ausgeübt werden, dass sie die Betroffenen in einen Trance-ähnlichen Zustand befördern. Diese Zustände betreffen in einem solchen Fall nicht einzelne Personen, sondern meist ein ganzes Kollektiv, was den besagten Prozess der Trance auch verstärkt und beschleunigt. Diese Sequenz in der Strophe erinnert an eine Aussage im *Bhaktisūtra*, in welchem emotionale Zustände von echten Verehrern beschrieben werden:

<sup>143</sup> *Caraṇa* 1 Zeile 2 und 4, *caraṇa* 2 Zeile 1 und 3, *caraṇa* 3 Zeile 3 und 4

<sup>144</sup> *Caraṇa* 1: 16, *caraṇa* 2: 15, *caraṇa* 3: 14

<sup>145</sup> S. o. im Kommentar zur Metrik im *pallavi*.

kaṇṭhāvarodharomāñcāśrubhiḥ parasparaṁ lapamānāḥ pāvayanti kulāni pṛthivīm  
ca |<sup>146</sup>

«Unter Tränen, mit Gänsehaut und gebrochener Stimme, miteinander sprechend,  
reinigen sie die Gemeinschaften und die Erde.»

Betrachtet man den Aufbau der Strophen genauer, fällt auf, dass sich eine gedankliche Struktur festlegen lässt. Die jeweils vier Zeilen pro *caraṇa* lassen sich grob in zwei Argumentationspunkte einteilen. Die ersten zwei Zeilen beschreiben einen trügerischen Zustand, welcher oberflächlich gesehen dem Idealzustand entspricht. Die letzten zwei Zeilen decken die Scheinheiligkeit auf und verurteilen sie. Schaut man sich die Aussagen in den letzten zwei Zeilen noch näher an, kann man diese sogar noch genauer differenzieren. Die dritte Zeile benennt jeweils den Makel am vorgetäuschten Idealzustand, während die letzte Zeile die daraus folgende Verachtung zum Vorschein bringt. In der letzten Strophe paart Purandara diese Verachtung mit einer Prise Ironie.

---

<sup>146</sup> NārBS 68

## 5. Kapitel: Schlusswort

Die vorliegende Untersuchung hat angestrebt, Purandaras Werk sowohl in seiner historischen, ideologischen und musikalischen Herkunft zu kontextualisieren, als auch in einer performativen Studie einen Auszug aus Purandaras Werk aus unterschiedlichen Blickwinkeln so zu beleuchten, dass ein möglichst ganzheitliches Bild einer mündlichen Tradition und ihrer Performance in der Moderne entstehen kann. Die Recherchen bezüglich des Forschungsstands haben gezeigt, dass trotz der wissenschaftlich soliden Dokumentation der Vijayanagara-Epoche<sup>147</sup>, der Umgang mit Purandaras Werk bezüglich der Urheberschaft und der unterbrochenen Überlieferungskette einige offene Fragen aufwirft. Die unklare Handschriften-Lage und die unvollständige musikethnologische Vorarbeit sind die Hauptursachen für die diesbezügliche schlechte Datenlage. Trotz dieser unklaren Datenlage hat Purandaras Werk, oder was als solches überliefert wird, einen lebendigen Sitz im Leben und wird bis heute in den unterschiedlichsten Genres rezipiert und interpretiert. Die theologischen und musikalischen Aspekte der Lieder werden dabei je nach Genre und Art der Performance mit unterschiedlicher Gewichtung betont. Die vorhandenen Textgrundlagen sind aufgrund dieser Beliebtheit zahlreich und widerspiegeln die ganze Bandbreite der freien Textwiedergabe: von Sammelbänden, wie jener von BKS<sup>148</sup>, die nach dem Vorbild kritischer Editionen Purandaras Texte bearbeitet hat, bis hin zu bekannten musikalischen Interpretationen, wie jene von M. L. Vasanthakumari, die im Namen der künstlerischen Freiheit ganze Textpassagen weglassen<sup>149</sup>. Die erstmalige parallele Untersuchung von schriftlichen und musikalischen Textgrundlagen von Purandaras Stücken war daher nicht nur notwendig, um ihre zeitgenössische Vergegenwärtigung in realer Weise zu erfassen, sondern war auch sehr aufschlussreich bezüglich solcher und ähnlicher Textmanipulationen, die im Lichte einer «Über-Mythologisierung» von Purandaras Stücken entstanden sein müssen.

Die philologische Untersuchung der Liedtexte konnte auf keine Analysemethoden der bisherigen Forschung zurückgreifen, was sich vor allem in der Metrik als anspruchsvoll erwies. Die Untersuchung anhand der klassischen indischen Metrik blieb ergebnisarm. Die Analyse der musikalischen Metrik mittels des Flow-Diagramms aus der Rap-Musik konnte nicht nur dieses Dilemma lösen, sondern hat sich ausserdem als ideale Darstellungsweise zur Identifizierung der Klangfiguren wie Alliterationen und Reime erwiesen. Dieses Diagramm auf weitere mündliche Überlieferungen anzuwenden, die in einem ähnlichen Liederstil wie Purandaras Texte komponiert sind, könnte hier eine lohnende Fortsetzung der diesbezüglichen Forschung sein.

Inhaltlich konnte der Textkommentar zu den einzelnen Stücken gerade in den Liedern an und zu Göttern in ihrer Ausführlichkeit nicht vorhandene Erklärungen zu Purandaras Texten liefern, die nicht nur das allgemeine Verständnis der Stücke fördern, sondern im Hinblick auf

---

<sup>147</sup> S. FRITZ, MICHELL & NAGARAJA RAO (1984), DALLAPICCOLA (1985), MICHELL (1985), FRITZ (1986), STEIN (1989), FRITZ & MICHELL (1991), MICHELL (1995), VERGHESE (1995), DALLAPICCOLA & VERGHESE (1998), DALLAPICCOLA & KOTRAIAH (2003) und VERGHESE & DALLAPICCOLA (2012).

<sup>148</sup> S. BKS (1963 – 1965c).

<sup>149</sup> S. Liedanalyse von *mella mellane barhdane*.

die performative Darstellung im Tanz unbedingt notwendig sind, um Andeutungen und choreographische Interpretationen zu verstehen.<sup>150</sup>

Die Herausforderung in der Darstellung der musikalischen Performance lag im Anspruch, keine rein theoretische und abstrakte Angaben zu den jeweiligen *rāga* zu machen, sondern eine Verbindung zwischen der zugrundeliegenden Technik und der realen Anwendung im Melodieverlauf zu schaffen. Durch das Pitch-Analyzer-Programm von STADLER ELMER und ELMER<sup>151</sup> konnte dieser Anspruch verwirklicht werden. Die so dargestellten Verläufe der Anfangsmelodie der einzelnen Stücke zeigen, fern von der Gefahr, in die kategoriale Prägung des westlichen Musikverständnisses abzudriften, die Verbindung zwischen vermittelter Stimmung und theoretischen Eigenschaften der verwendeten *rāga*. Im Hinblick auf die Problematik der Notationstechniken, die in der karnatischen Musik bis heute nicht abschliessend gelöst werden konnten<sup>152</sup>, könnte die weitere Bearbeitung im Stile der hier gezeigten Verwendung von Pitch-Analyzer durchaus interessante Resultate liefern.

Dasselbe gilt für die Darstellung der Tanzchoreographien, die in der vorliegenden Untersuchung mit der Technik der Serienfotografie nach Disdérís (1819 – 1889) und Muybridges (1830 – 1904) eine völlig neue Methode anwandte. Diese Art des Festhaltens einer bewegten Performance wird nicht nur der Detailliebe des Bharata Natyam gerecht, sondern vermag die Komplexität einer solchen Darstellung in Einheiten herunterzubrechen, die selbst einem Nicht-Kenner das vollumfängliche Verständnis der Choreographie ermöglichen. Insofern ist diese Darstellung, auch wenn sie der gleichzeitigen musikalischen Untermalung entbehrt, für eine performative Studie einer entsprechenden Aufnahme auf DVD vorzuziehen.

Bezüglich des Ausblicks, den die Ergebnisse der Performance-Untersuchung liefern, gibt es zwei Aspekte zu berücksichtigen. Zum einen stellt sich in einer solchen Studie zwingend die Frage nach dem Anspruch einer historischen Performance. Dieser Anspruch zielt auf alle in dieser Arbeit dargestellten Performance-Traditionen, also Text, Musik und Tanz. Dass dieser Anspruch alleine schon aufgrund der historischen Modalitäten der einzelnen Traditionen problematisch ist, konnten die entsprechenden Ausführungen glaubhaft darlegen.<sup>153</sup> Gerade im Bereich der Musik ist eine Rekonstruktion einer Ur-Melodie praktisch unmöglich, sofern nicht durch musikethnologische Feldstudien entsprechende Gesänge von Traditionsträgerinnen in den kanaresischen Dörfern der *mādhva*-Gemeinschaft zeitnah gesammelt werden. Auch im Tanz können die Quellen keinen Aufschluss darüber geben, ob und wie Lieder wie jene von Purandara im 16. Jahrhundert in Südindien aufgeführt wurden. Daher bleibt es bei einer tänzerischen Interpretation nach zeitgenössischem Verständnis, auch wenn die musikethnologische Forschung Ergebnisse erzielen sollte.

---

<sup>150</sup> S. z.B. Liedanalyse von *āṛige vadhuvāde* oder *jaya jayā*.

<sup>151</sup> S. ELMER, F.-J. (1994-2015): Musical Micro Analysis Tools. Online zugänglich unter <http://mmatools.sourceforge.net> – Zuletzt geprüft am 11.2.2016.

<sup>152</sup> S. o. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

<sup>153</sup> S. Kapitel 1 und 2.

Ein weit aussichtsreicherer Ausblick bietet der Aspekt der entmythologisierten Performance<sup>154</sup> von Purandaras Stücken. Sowohl die Untersuchung der musikalischen Textgrundlagen als auch die Gespräche mit Experten wie Rajamma Keshavamurthy haben gezeigt, dass Purandaras Texte im Sinne einer Zensur beschnitten werden, sobald die Inhalte nicht mit den religiösen, ideologischen und moralischen Überzeugungen der Interpreten übereinstimmen. Hier kann eine entsprechend entmythologisierende Bearbeitung und Interpretation der Texte ein wertefreies Bild und eine tatsächliche historische Momentaufnahme bieten. Gestaltet man auch die Interpretation im Tanz und die choreographische Arbeit mit dem Text unter diesem Anspruch, kann eine solche Performance dem jeweiligen Text die grösstmögliche Entfaltung bieten.

Dieser Ansatz ist gerade im Hinblick auf die moderne und internationale Szene von Bharata-Natyam-Künstlerinnen bedeutsam. Der aktuelle Bharata-Natyam-Diskurs, der von aufgeklärten Bharata-Natyam-Tänzerinnen und -historikerinnen wie MEDURI oder COORLAWALA geführt wird, zeigt, dass im Zuge der De-Konstruktion des brahmanischen Ideals die Gefahr besteht, ins gegenteilige Extrem zu fallen, indem die Institution der *devadāsī* re-historisiert und im Endeffekt idealisiert wird.<sup>155</sup> Der genannte Ansatz der Entmythologisierung stellt daher sowohl für die moderne Bharata-Natyam-Tänzerin, als auch für die weiterführende wissenschaftliche Arbeit mit dem Bharata Natyam eine interessante Perspektive und Möglichkeit dar, dem Historisierungs-Ping-Pong zu entkommen und den Bharata-Natyam-Diskurs ins 21. Jahrhundert zu befördern.

---

<sup>154</sup> D.h. frei von den Mythen des Bharata Natyam, frei von den Mythen über Purandara und andere Autoritätspersonen, frei von den individuellen Mythen der Choreographen.

<sup>155</sup> S. z.B. MEDURI (2001) oder COORLAWALA (1992).





## Anhang 1: Zur südindischen Musikgeschichte

Die Quellen zu süd- und nordindischer Musik nehmen mit der Formalisierung derselben um das 16. Jh. markant zu, wobei nicht bei allen Autoren geklärt ist, für welchen der beiden Musik-Stile ihre Schriften gelten. Manche Autoren waren in beiden Musikstilen versiert. Beispielsweise für diesen Austausch zwischen Nord und Süd sind die Musiker Puṇḍarīkaviṭṭhala (16. Jh.)<sup>1</sup> und Śrīkaṇṭha (n.d.).<sup>2</sup> Als Beispiel für das damalige performative Interesse in der Musiktheorie kann das Werk *rāgavibodha*<sup>3</sup> (Sa.: «Weisheit über die *rāga*») von Somanātha (n.d.) genommen werden, das 1609<sup>4</sup> entstand. Er beschreibt darin 23 *melakartārāga* und ihre 76 *janya-rāga*. Neben diesen theoretischen Angaben führt er auch Musikbeispiele auf, die diese *rāga* anwenden. Im Lichte der Tatsache, dass die karnatische Musik bis heute keine vergleichbar umfassende Notationsform wie die westliche klassische Musik kennt, sticht Somanāthas Versuch, praktische Anwendungen seiner dargestellten *rāga* zu geben,

---

<sup>1</sup> Puṇḍarīkaviṭṭhala, ein Musiker aus dem Gebiet des heutigen Karnataka, liess sich in Nordindien an mohamedanischen Königshöfen nieder, s. GEWM (2000:14). Als Kenner beider Musikstile brachte er in seinen Werken die Systeme zusammen und schrieb als einziger südindischer Musikexperte am Königshof von Jalaluddin Muhammad Akbar (Fa.: جلال الدين محمد اكبر, 1542 – 1605) Werke zu Tanz und Musik, s. SATHYANARAYANA (1994:14f.) und GANGOLY (2004:54). Puṇḍarīkaviṭṭhala schrieb insgesamt vier berühmte Werke: Neben dem *Ṣaḍrāgacandrodaya* (Sa.: «Aufgang der sechs Mond-*rāga*») gehören dazu die *Rāgamālā* (Sa.: «Girlande der *rāga*»), die *Rāgamañjarī* (Sa.: «Blütenstrauss der *rāga*») und der *Nartananirṇaya* (Sa.: «Bestimmung des Tanzes») über den indischen Tanz. Es konnte keine Ausgabe der ersten drei Werke, die zwischen 1560 und 1576 entstanden sind, direkt konsultiert werden. Die von NIJENHUIS (1974:124) zitierte Ausgabe der *Rāgamañjarī* von D. K. Joshi ist zurzeit in Europa nicht erhältlich. Eine weitere Ausgabe namens *Puṇḍarīkamālā* von SATHYANARAYANA (1986) ist ebenfalls nicht erhältlich. In seiner Einleitung zum *Nartananirṇaya* behandelt SATHYANARAYANA (1994) alle Werke von Puṇḍarīkaviṭṭhala detailliert. NIJENHUIS (1977:23) spricht noch von drei weiteren Werken, die vermutlich von Puṇḍarīkaviṭṭhala stammen. Aufgrund ihrer Nähe zur nordindischen Musiktheorie wird hier nicht näher auf diese eingegangen. Ausführlich zu diesen Werken s. BHATKHANDE (2004:51ff.). BHATKHANDE (2004:43) und GANGOLY (2004:54) sind überzeugt, dass Puṇḍarīkaviṭṭhala für die nordindische Musiktheorie schrieb, wenn auch Spuren des südindischen Systems sichtbar seien. NIJENHUIS (1977:22) sieht im *Ṣaḍrāgacandrodaya* jedoch ein Werk, welches auf der Seite der damaligen südindischen Musiktheorie steht, da Puṇḍarīkaviṭṭhalas Darstellung der *rāga* an Rāmāmātyas *Svaramelakalānidhi* erinnert, aus welchem er augenscheinlich das System der zwölf Halbtonschritte übernommen hat. Der *Ṣaḍrāgacandrodaya* entstand unter der Patronage des muslimischen Herrschers Burhān Khān (Fa.: خان برهان, n.d.) von Khandesh (Mr.: खानदेश, *khaṇḍeś*), der angeblich ein Werk über die praktizierten *rāga* forderte, um die Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis zu verringern. Des Weiteren beschreibt Puṇḍarīkaviṭṭhala eine Vīṇā, welche praktisch identisch gestimmt wird, wie die moderne Vīṇā, s. BHATKHANDE (2004:46f.). All diese Ähnlichkeiten lassen das *Ṣaḍrāgacandrodaya* als ein Werk der südindischen Musik erscheinen.

<sup>2</sup> Puṇḍarīkaviṭṭhala hatte angeblich einen Schüler namens Śrīkaṇṭha, welcher Hof-Dichter von König Śatruśālya (Gu.: શત્રુશલ્ય, 1559 – 1608) von Navanagara (Gu.: નવનગર) im heutigen Gujarat war, s. JANĪ (1963:8). SATHYANARAYANA (1994:2) nennt dazu den Nachweis aus Śrīkaṇṭhas *Rasakaumudī*. NIJENHUIS (1977) und BHATKHANDE (2004) erwähnen von dieser Lehrer-Schüler-Beziehung nichts. Wie Puṇḍarīkaviṭṭhala war er ein südindischer Musikexperte, der in Nordindien sowohl sein Wissen der südindischen Musik verbreitete, als auch Interesse an der Ausarbeitung der nordindischen Musik zeigte, s. JANĪ (1963:7f.) und SATHYANARAYANA (1994:11f.). BHATKHANDE (2004:68) ist sich nicht sicher, bestätigt aber, dass die Möglichkeit besteht, dass Śrīkaṇṭha aus Südindien stammt. Śrīkaṇṭha schrieb sein Werk *Rasakaumudī* um 1575 und beschreibt darin neben den üblichen Themen zur Musiktheorie auch die ästhetischen Aspekte, d.h. die *rasa*-Qualitäten der Musik, s. ŚrīKRK (1963). Seine theoretischen Ansichten übernimmt er grösstenteils von Rāmāmātya und Puṇḍarīkaviṭṭhala. BHATKHANDE (2004:63) erwähnt hierbei auch Somanātha, dieser schrieb sein Werk jedoch erst 1609 (s. u.). Das Werk ist in üblicher Weise in die verschiedenen Themengebiete der Musiktheorie unterteilt. Nach den Ausführungen zu den *svara*, der Vīṇā und den *rāga* beschreibt er die Eigenschaften von Sänger und Sängerinnen und bringt damit einen neuen performativen Aspekt in die Theorie hinein.

<sup>3</sup> NIJENHUIS (1976a & b)

<sup>4</sup> Nach BHATKHANDE (2004:88) ist das Entstehungsjahr 1610.

aus der Masse an musiktheoretischen Schriften heraus.<sup>5</sup> Ob Somanātha sein Werk für die nord- oder südindische Musik geschrieben hat, ist nicht ganz geklärt.<sup>6</sup>

Für die Entwicklung der Künste und der Musik nach 1600 ist vor allem das Königreich Thanjavur (Ta.: தஞ்சாவூர், *thañjavūr*) von Bedeutung<sup>7</sup>, das sich in der Folge des Zerfalls von Vijayanagara als unabhängiger Königshof erklärte. Die Gouverneure dieses Königreichs gehörten zur Nāyak-Dynastie und führten das Reich von 1532 bis 1673<sup>8</sup>, ehe es von den Marathen-Königen übernommen wurde.<sup>9</sup> Der Hof von Thanjavur wurde zum grossen Kunstmäzen und stilbildend für die karnatische Musik und den klassischen Tanz. Die Nāyak-Könige wie auch die späteren Marathen-Könige von Thanjavur waren selbst Musiker und Schriftsteller und waren interessiert an qualitativ hochstehender Musik- und Literaturwissenschaft.<sup>10</sup> Der Minister Govinda Dīkṣitā (Ta.: கோவிந்த தீக்ஷிதர், fl. 1532 – 1614), welcher unter dem Thanjavur-König Acyuta (Ta.: அசுதப்ப நாயகர், regn. 1560 – 1614) und dessen Sohn Raghunātha (Ta.: ரகுநாத நாயகர், regn. 1600 – 1634) diente, schrieb 1614 das Werk *Saṅgītasudhā*<sup>11</sup> (Sa.: «Nektar der Musik»). Dieses knüpft an Rāmāmātyas Werk an, welches erst 70 Jahre davor entstanden war. Dīkṣitā arbeitete weiter an Rāmāmātyas

---

<sup>5</sup> Die Notation besteht in der Nennung der Notensilben. Neben den musikalischen Charakteristika illustriert Somanātha in seinem Werk, wie schon Nārada vor ihm, seine *rāga* mit bildlichen Vorstellungen (*dhyāna*). Diese sollen aufzeigen, mit welcher Stimmung (*rasa*) der *rāga* assoziiert wird. Nārada ist der Autor des *Saṅgītamakaranda* (Sa.: «Nektar der Musik»), ein vergleichbar kleines Werk über Musik und Tanz aus dem 13. Jh. Die bei NIJENHUIS (1974:6) zitierte Ausgabe des *Saṅgītamakaranda*, herausgegeben von M. R. Telang, war nicht zugänglich. Eine kritische Studie zu diesem Werk schrieb VIJAY LAKSHMI (1996). Nach NIJENHUIS (1977:13) ist die Datierung dieses Werks ungewiss. VIJAY LAKSHMI (1996:14) setzt die Entstehung des Werks im 9. Jh. an. Diese Datierung scheint unmöglich zu sein, denn das Werk folgt in seinen ersten Kapiteln den Aussagen des *Saṅgītaratnākara* aus dem 13. Jh. Nārada behandelt aber vor allem die *deśī*-Musik. Der *Saṅgītamakaranda* ist vor allem für seine Aufteilung in männliche und weibliche *rāga* bekannt, welche die Grundlage bilden für das spätere *rāga-rāginī*-System des Nordens. In diesen sogenannten *dhyāna* werden die *rāga* mit Ikonographien von Männern und Frauen assoziiert, ein Konzept, das in Nāradas Werk zum ersten Mal auftritt. Dieses Konzept der ikonographischen Assoziation eines *rāga* wurde in der südindischen Musik nicht weitergetragen. Die *rāga-dhyāna* sind trotzdem auch für die karnatische Musik nützliche Quellen, um die mit dem *rāga* verbundenen *rasa* nachzuvollziehen.

<sup>6</sup> GANGOLY legt sich selbst nicht fest, weist jedoch darauf hin, dass BHATKHANDE ihn als nordindischen Musiker einschätzt, leider ohne Nachweis, s. GANGOLY (2004:59). NIJENHUIS (1976a:3) sieht in ihm einen Vertreter der karnatischen Musik des 16. Jh., da viele Teile seiner Arbeit an Puṇḍarikaviṭṭhala erinnern, welcher ebenfalls ein südindischer Musikexperte in Nordindien war. Dieser steht in der Auslegung seiner Musiktheorie wiederum dem Südinder Rāmāmātya nahe. Aufgrund dieser Zusammenhänge betrachtet NIJENHUIS Somanātha als südindischen Musikologen, der ähnlich wie Puṇḍarikaviṭṭhala, den nordindischen Einflüssen sehr nahe stand, s. NIJENHUIS (1976a:3 und 1977:24).

<sup>7</sup> S. NARAYANA RAO, SHULMAN & SUBRAHMANYAM (1992:316f.).

<sup>8</sup> Ausführlich zur Herrschaft der Nāyak-Könige in Thanjavur s. NARAYANA RAO, SHULMAN & SUBRAHMANYAM (1992).

<sup>9</sup> S. o. unter «Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung».

<sup>10</sup> KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:83f.) berichten von königlichen Theaterhallen und von gross angelegten Bibliotheken, die in dieser Zeit in Thanjavur entstanden sind. Ausführlich zu den einzelnen Königen dieser Dynastien und ihren Beitrag zur südindischen Musik s. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:82ff.) und (1989:210ff.).

<sup>11</sup> Der Text und eine freie Übersetzung dazu ist in einer Serie von Artikeln des JMA erschienen, s. *Saṅgītasudhā* (1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935-1937); Die Urheberschaft dieses Werks ist unklar. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:83) vermuten, dass Dīkṣitā das Werk als Ghostwriter unter Raghunāthas Namen geschrieben hat.

*mela*-System und an dessen temperierter *Vīṇā*, welche er zu Ehren seines Königs Raghu-nātha-Mela-*Vīṇā*<sup>12</sup> nannte.<sup>13</sup> Dīkṣitā gibt trotz seiner Verdienste für die südindische Musik keinen Eindruck von der tatsächlichen Performance seiner Zeit.<sup>14</sup>

Unter dem Patronat von König Vijayarāghava Nāyak (Ta.: விஜயராகவ நாயக், regn. 1634–1673) schrieb Dīkṣitās angeblicher Sohn Veṅkaṭamakhi (Ta.: வேங்கடமகிந், n.d.) 1660<sup>15</sup> die *Caturdaṇḍīprakāśikā*<sup>16</sup> (Sa.: «Leuchte der vier Säulen»)<sup>17</sup>. Von den ursprünglich zehn Kapiteln sind nur noch die ersten acht und Teile des neunten erhalten. Sein Werk wird als Ausgangspunkt der heutigen karnatischen Musiktheorie betrachtet, da darin die theoretischen Grundlagen der karnatischen Musik beschrieben sind, die bis heute ihre Gültigkeit haben. Das Werk war wegweisend für die weitere Entwicklung des *melakartārāga*-Systems.<sup>18</sup> Inhaltlich scheint Veṅkaṭamakhis Auslegung des *rāga*-Systems eine Weiterentwicklung von Rāmāmātyas Theorie zu sein, denn Veṅkaṭamakhi baut viele seiner theoretischen Darstellungen auf seiner direkten Kritik an Rāmāmātya auf und weist wiederholt auf die Mängel in Rāmāmātyas Werk hin.<sup>19</sup> Er schlägt eine Kategorisierung der *rāga* vor, die im Gegensatz zu früheren Versuchen nicht von einer Herleitung von Mutter- zu Tochter-*rāga* aufgrund von *rāga*-Eigenschaften (*lakṣaṇa*) ausgeht, sondern eine rein systematisch-mathematische Herleitung aufgrund der Tonauswahl von 72 *melakartārāga* vorschlägt. Damit reduzierte er die *rāga* zu funktionalen Tonleitern. Im Gegensatz zu seinem eher gemässigt eingestellten Vater wirkt Veṅkaṭamakhis Arbeit daher etwas kühn.<sup>20</sup> Am Ende der *Caturdaṇḍīprakāśikā* findet sich ein Zusatz, das *Rāgalakṣaṇa*<sup>21</sup>, dessen Urheberschaft nicht vollständig geklärt ist und Veṅkaṭamakhis Enkelsohn, Mudduveṅkaṭamakhi (Ta.: முத்துவேங்கடமகிந், n.d.), zugeschrieben wird.<sup>22</sup> Von vielen Experten wird dieses Werk jedoch als Supplement (*anubandha*) der *Caturdaṇḍīprakāśikā*, und damit als Werk von Veṅkaṭamakhi angesehen.<sup>23</sup> Unabhängig vom Autor ist dieses Werk ein zentraler Bestandteil der heutigen karnatischen Musiktheorie, denn wie BHATKHANDE (2004) schreibt:

---

<sup>12</sup> Heute bekannt als Sarasvatī-*Vīṇā*. Mehr zu diesem Instrument s. o. unter «Musik im Bharata Natyam».

<sup>13</sup> S. NIJENHUIS (1977:26).

<sup>14</sup> S. AYYANGAR (1993:140).

<sup>15</sup> S. AYYANGAR (1993:155) & GANGOLY (2004:62); Nach BHATKHANDE (2004:96) ist die Entstehung der *Caturdaṇḍīprakāśikā* etwas früher anzusetzen, nämlich um 1638. Ein weiteres Entstehungsdatum ist 1635/40, s. OEMI (2011:690).

<sup>16</sup> VeṅkCP (2002)

<sup>17</sup> Die vier Säulen, die im Titel dieses Werks angesprochen werden, sind *ālāpa* (Gesang), *ṭhāya*, *gīta* und *prabandha* (alle drei sind Liedformen), s. SATHYANARAYANA (2002:vii).

<sup>18</sup> AYYANGAR (1993:155) nennt es gar die «Bibel» der karnatischen Musik.

<sup>19</sup> S. o. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

<sup>20</sup> Vgl. AYYANGAR (1993:158)

<sup>21</sup> MudRL (2010)

<sup>22</sup> S. NIJENHUIS (1977:27).

<sup>23</sup> S. SATHYANARAYANA (2002:vii).

«Its importance lies in the fact that it is the real authority for the current Southern system. The 'mela' names and the swara names are exactly those found now in the southern presidency. [...] The janya raga rules again are exactly those referred to in the Telugu book Gayaka Lochan by Pandit Singaracharya.»<sup>24</sup>

Einer der grössten karnatischen Musiker, Muttusvāmin Dīkṣitā (Ta.: முத்துசுவாமி தீட்சிதர், 1775 – 1835) folgte in seinen Kompositionen diesem *Rāgalakṣaṇa* und machte es so prominent.<sup>25</sup> Heute gelten die dort gemachten Angaben daher als Norm in der karnatischen Musiklehre, wenn sich auch bestimmte *rāga*-Namen je nach Musiktraditionslinie unterscheiden können.<sup>26</sup>

Die Marathen-Könige (1674 – 1855) Thanjavurs waren Kunstliebhaber und förderten Tanz und Musik in Lehre und Praxis.<sup>27</sup> König Śāhajī (Mr.: शहाजीराजे भोसले, regn. 1684/1686 – 1711) war selbst Dichter und Komponist. Unter seiner Aufsicht wurde ein *Rāgalakṣaṇa*<sup>28</sup>-Werk zusammengestellt, welches 100 *rāga* definiert und umschreibt.<sup>29</sup> Zusätzlich liess der König standardisierte Kompositionen, die in der Musikausbildung zur Anwendung kommen, sammeln, darunter Angaben zu *prabandha*. Die *prabandha* stellten zur Zeit von König Śāhajī bereits eine veraltete Liedart dar, von welchen nur wenige überliefert waren, was diese Manuskriptsammlung so wertvoll macht. Eines der letzten grossen musiktheoretischen Werke in Sanskrit schrieb König Tulajāī II (Mr.: तुळजाजी, regn. 1728/29 – 1736).<sup>30</sup> Sein Werk zu Musik und Tanz namens *Śaṅgītasārāmṛta*<sup>31</sup> (Sa.: «Nektar der Musik-Essenz») entstand etwa um 1783<sup>32</sup> und stützt sich in der Terminologie auf den *Śaṅgītaratnākara*. In den Beschreibungen zur Anzahl der *svara*, zur *Vīṇā* und zu den *prabandha*-Kompositionen zitiert Tulajāī Autoren wie Puṇḍarīkaviṭṭhala und Veṅkaṭamakhi.<sup>33</sup> Der wahre Wert des Werks liegt in den Beispielen zu 109 *rāga*<sup>34</sup>, welche Tulajāī nicht nur anhand von Merkmalen beschreibt, sondern praktische Beispiele aus zeitgenössischen Kompositionen angibt.<sup>35</sup> Seine Ausführungen zeigen auch auf, dass trotz des theoretischen Systems von 72 *melakartārāga*, nicht alle diese *rāga* in Gebrauch waren. Es ist daher gerade für die moderne indische Musikwissenschaft von besonderem Interesse:

---

<sup>24</sup> BHATKHANDE (2004:108f.)

<sup>25</sup> S. NIJENHUIS (1977:27).

<sup>26</sup> S. u.

<sup>27</sup> Ausführlich zur Patronage der Marathen-Könige s. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:91ff.).

<sup>28</sup> VASUDEVA SASTRI (1958)

<sup>29</sup> S. NIJENHUIS (1977:31) und KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:92).

<sup>30</sup> Ausführlich über Tulajāī II und seine Werke s. KUPPUSWAMY (1989:40ff.).

<sup>31</sup> TuISS (1942)

<sup>32</sup> S. BHATKHANDE (2004:102).

<sup>33</sup> S. TuISS (1942:xlviiff.) und BHATKHANDE (2004:103); Laut KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:92) entnimmt er auch einige Angaben aus dem Werk seines Bruders Śāhajī, nennt aber die Quelle nicht.

<sup>34</sup> BHATKHANDE (2004:108) spricht von 106 *rāga*. Das Kapitel zu den *rāga* (*rāgavivekādhyaṃya*) wurde editiert und übersetzt herausgegeben von SUBBA RAO & JANAKIRAMAN (1993).

<sup>35</sup> S. NIJENHUIS (1977:33).

«Of the classical treatises maintaining a continuity of tradition the *Sārāmṛita* comes nearest to the music of modern epoch and is therefore of particular interest to us.»<sup>36</sup>

Zu Beginn des 18. Jh. war die *Caturdaṇḍīprakāśikā* in der Praxis angeblich akzeptiert, denn verschiedene Musikologen entwarfen Werke, die die Theorien von Veṅkaṭamakhi weiter verfeinerten, darunter Tiruveṅkaṭakavis (Ta.: திருவேங்கடகவி, n.d.) *Saṅgītasamgraha*<sup>37</sup> (Sa.: «Musiksammlung») und den *Samgrahacuḍāmaṇi*<sup>38</sup> (Sa.: «Diadem der Sammlung») von Govindācārya (Ta.: கோவிந்தாசார்ய, n.d.). Govindācārya schrieb das Werk *Samgrahacuḍāmaṇi* im späten 18. Jh., welches ähnlich wie Veṅkaṭamakhis System 72 *melakartārāga* beinhaltet, in welchem die *rāga*-Namen von Mudduveṅkaṭamakhis *Rāgalakṣaṇa* jedoch abweichen.<sup>39</sup> Govinda illustriert darin sogenannte *lakṣaṇagīta*, kleine Musikstücke, die die Eigenschaften der *rāga* exemplarisch darstellen sollten. Die *rāga*-Namen, wie sie im *Samgrahacuḍāmaṇi* genannt werden, wurden zum Standard für die Kompositionen von Tyāgarāja (Te.: త్యాగరాజ, 1767 – 1847) und späteren karnatischen Musikern.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> SUBBA RAO (1962:38)

<sup>37</sup> Tiruveṅkaṭakavis Werk war in Telugu und benannte die *melakartārāga* von Venkatamakhi entsprechend dem *kaṭapayādi*-System neu. Es sind jedoch keine vollständigen Manuskripte und Entstehungsdaten des Werks überliefert, s. AYYANGAR (1993:176).

<sup>38</sup> GovSCM (1938)

<sup>39</sup> S. NIJENHUIS (1977:27); AYYANGAR geht in seiner Einleitung zum *Samgrahacuḍāmaṇi* detailliert auf diese Abweichung ein, s. GovSCM (1938:xxvii ff.). In seinen Augen übernimmt Govinda die Inhalte zu seinen Ausführungen von Akalaṅka, dem Autor des *Saṅgītasārasamgraha*, einem Werk in Telugu das Mitte des 17. Jh. entstanden ist. NIJENHUIS (1977:34) behauptet, dass nicht geklärt ist, woher Govindas Informationen zu seinem *rāga*-System stammen.

<sup>40</sup> S. NIJENHUIS (1977:34); Diese unterschiedlichen Weiterentwicklungen von Veṅkaṭamakhis Ausarbeitung der *melakartārāga* führten zu unterschiedlichen Bezeichnungen der *rāga* unter den Komponisten. Tyāgarāja richtete sich nach Govindācāryas Theorie, während Muttusvāmin Dīkṣitā Mudduveṅkaṭamakhi folgte, s. AYYANGAR (1993:176). Dies hat Auswirkungen bis in die heutige Zeit. Es bestehen immer noch Abweichungen in den *rāga*-Bezeichnungen, abhängig davon, ob der Musiker der Tyāgarāja- oder Dīkṣitā-Schule angehört.

## Anhang 2: Zu Tanz und Musik in Vijayanagara<sup>41</sup>

Die künstlerische Urteilsfähigkeit der Vijayanagara-Könige und ihre Liebe zur Literatur und Musik schuf ein angenehmes Klima für viele Gelehrte und Musiker, die von weither anreisten, um ihre Werke zu präsentieren. Die Klöster (*maṭha*) im Umfeld der grossen Tempel im Vijayanagara-Reich waren weitere wichtige Zentren, die neben der täglichen Verrichtung von Ritualen auch Bildungs- und Förderstätten der Musikkunst waren.<sup>42</sup>

«[...] There were numerous temples and monasteries where music was played, fragrant incense was burnt and priests uttered their prayers.»<sup>43</sup>

Die grossen Tempelanlagen waren der Mittelpunkt des rituell-kulturellen Lebens und ideal ausgestattet, um Gelehrte, Musiker und Tänzerinnen zu fördern. Für die Performance der Künste waren sie daher zentral, wie ein Auszug aus der *Mohanātaraṅginī* zeigt:

«Um die Tempel herum standen Reihen von Häusern aus welchen unentwegt der Klang von Instrumental-Musik und Mantra-Rezitationen drangen. Innerhalb der Tempelanlage befanden sich am Rand der Wasserbecken zahlreiche Pavillons in welchen die Anhänger meditieren konnten. [...] Es gab auch zusätzliche Gebäude, in welchen den Gelehrten, Brahmanen, Studenten, Reisenden und anderen kostenlose Verpflegung angeboten wurde.»<sup>44</sup>

Ähnliche Schilderungen finden sich im *Vijayākumarīcarita*<sup>45</sup>, einem biografischen Sanskrit-Gedicht aus dem Jahre 1567 vom *jaina*-Asketen Śrutakīrti, der darin das Leben einer Dame namens Vijayākumarī beschreibt, die in der Stadt Dorasamudra, dem heutigen Halebid (Kn.: ಹಳೇಬೀಡು, *halebīḍu*) lebte:

«On either side of that temple were dwellings of the devotees and the monasteries of their preceptors. There one could see learned scholars engaged in philosophical discussions, debates and other such activities. The musicians who played and sang in the course of the daily rituals lived there also. There were other devotees engaged in various religious duties, such as observing the prescribed vratas, worshipping, listening to the discourses and serving the mendicants, preceptors and others.»<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Die Schilderungen hier beschränken sich auf einen historischen Umriss der Bedingungen, die der Musik- und der Tanz-Praxis in Vijayanagara zugrunde lagen. Zur Geschichte der karnatischen Musik ab dem 16. Jahrhundert s. o. unter «Zur südindischen Musikgeschichte». Eine detaillierte Darstellung zur geschichtlichen Entwicklung des südindischen Tanzes s. o. unter «Zur Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung».

<sup>42</sup> S. NILAKANTA SASTRI (1966:322 & 429).

<sup>43</sup> S XXXI.8-11, übers. und zit. in KOTRAIAH & DALLAPICCOLA (2003:17).

<sup>44</sup> MT XX.16 & III.42-46, übers. nach der englischen Übersetzung in KOTRAIAH & DALLAPICCOLA (2003:15)

<sup>45</sup> Die *Vijayākumarīcarita* wurde vom *jaina*-Asketen Śrutakīrti in Sanskrit verfasst. Er beschreibt darin die Geschichte von Vijayākumarī und ihrer Abkehr vom weltlichen hin zu einem religiösen Leben. Śrutakīrti war nie in Vijayanagara, kannte aber nachweislich Halebid, welches die Hauptstadt während des Hoysala-Reichs war, s. KOTRAIAH & DALLAPICCOLA (2003:153).

<sup>46</sup> VC I.75-77, übers. und zit. in KOTRAIAH & DALLAPICCOLA (2003:15), Originalstelle nicht auffindbar.

Inwiefern die Musik im Vijayanagara-Reich sich mit der damaligen Tanzkunst verband, ist nicht bekannt. Tempeltänzerinnen verrichteten in den Tempelanlagen ihre Dienste, doch zu welcher Musik sie tanzten, geben die Quellen nicht an.<sup>47</sup> Weitere Details kann man nur aus den Bildhauer-Arbeiten an den historischen Bauten in Hampi ablesen. Reliefs von Tänzerinnen säumen die Tempelanlagen im Viṭhala- oder Rāmacandra-Tempel.<sup>48</sup> Aus diesen Darstellungen ist ersichtlich, welche Arten von Tanz in der Blütezeit des Königreiches populär waren. Neben den üblichen Tanzszenen, die vermutlich eine frühe Form des südindischen Tanzes darstellen, sind Abbildungen des *kōḷāṭa*, einem beliebten Volkstanz aus Karnataka, sowie Festtanz-Szenen z.B. während dem Farbenspiel am Frühlingsfest (*vasantotsava*) zu sehen.<sup>49</sup>

Obwohl der Königshof von Vijayanagara unter Kṛṣṇadevarāya viṣṇuitisch war<sup>50</sup>, wurden die Künste unabhängig ihrer Religionsrichtung gefördert. Die Offenheit des Hofes von Vijayanagara hatte eine lange Tradition, wie Nachweise von 1385 aus dem *Padmarājapurāṇa* zeigen:

«[...] the king invited all the experts, critics and interested public from all classes of society to assemble at court. [...] There were also poets, reciters of literary works, debaters, artists, preachers, priests of all religions, respected gentry, philosophers, tantra-kovidaur [Magier], mantrikaru [Mantra-Rezitatoren], actors, singers, musicians, warriors, dramatists, merchants, courtesans, feudal kings, governors, princes and men of the king's cavalry. The king sat on the throne and sent for the contenders in order to start their debate on the philosophies, principles and ideas of their respective faiths.»<sup>51</sup>

Dieser kulturelle Liberalismus kreierte eine Schaffensfreiheit, welche in das ganze Land hineinwirkte und auch nach Kṛṣṇadevarāyas Herrschaft nachhallte.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> PAES (2008:124) berichtet zwar detailliert über den Tempeltanz, die Tanzmusik wird in seinen Schilderungen jedoch nicht beschrieben.

<sup>48</sup> S. Abb. 7.

<sup>49</sup> S. NANDAGOPAL (2012:299ff.).

<sup>50</sup> Ich beziehe mich hier auf den Königshof von Vijayanagara während und nach Kṛṣṇadevarāya. Vor dem Einzug des Viṣṇuismus war Vijayanagara traditionell ein *vīraśaiva*- und davor ein *jaina*-Reich, s. BRÜCKNER (2009:204ff.). Ausführlicher dazu s. o. unter «Historischer Hintergrund der Lieder».

<sup>51</sup> PP IX.18-22, übers. und zit. in KOTRAIAH & DALLAPICCOLA (2003:42), Originaltext nicht erhältlich.

<sup>52</sup> S. NILAKANTA SASTRI (1966:284); Kṛṣṇadevarāyas Nachfolger betrieben die Förderung von Kunst und Kultur nicht mehr im gleichen Masse. Die Voraussetzungen, die Kṛṣṇadevarāya während seines Lebens schuf, müssen daher von solcher Nachhaltigkeit gewesen sein, dass sie ausreichten, um bis zum Verfall des Vijayanagara-Reichs zu wirken.

### Anhang 3: *Rāga*-Theorie

Ein *rāga* ist ein musikalischer Stil auf der Grundlage eines tonalen Modus:<sup>53</sup>

yo'sau dhvani-viśeṣastu svara-varṇa-vibhūṣitaḥ |  
rañjako jana-cittānām sa rāgaḥ kathito buddhaiḥ ||<sup>54</sup>

«Die Weisen nennen *rāga* jenen besonderen Ton-Stimmungsgehalt, der mit Tönen und Tonfiguren geschmückt ist und die Herzen der Leute erfreut.»

Der für jeden *rāga* spezifische Stil (bzw. die Stile) ist implizites Wissen der Musiker. Eine musikwissenschaftliche Explikation steht noch aus.<sup>55</sup> Im Unterschied zum Stil wird die tonale Grundlage der einzelnen *rāga* schon seit langem von den einheimischen und den westlich orientierten Musiktheoretikern ausgelegt:

rāgālapalakṣaṇam [!]<sup>56</sup>

grahāṁśa-mandra-tārāṇāṁ nyāsāpanyāsayos tathā  
alpatvasya bahutvasya śāḍav-auḍuvayor api  
abhivyaktir yatra dṛṣṭā sa rāgālāpa ucyate<sup>57</sup>

«*Rāgālāpa* (Exposition des *rāga*) nennt man das, wo die Entfaltung gesehen wird von

- *graha* = Anfangston
- *amśa* = dominierender Ton
- *mandra* = tiefes Stimmregister (tiefster Ton)
- *tāra* = hohes Stimmregister (höchster Ton)
- *nyāsa* = Schlussston
- *apanyāsa* = Schlussston eines Vidārin-Abschnitts
- *alpatva* = seltenes Vorkommen eines Tones
- *bahutva* = häufiges Vorkommen eines Tones
- *śāḍava* = Hextonik (Sechstonreihe)
- *auḍuva* = Pentatonik (Fünftonreihe)»

Den *rāga* liegt das Tonmaterial der karnatischen Musik zugrunde:

śrutibhyaḥ syuḥ svarāḥ ṣaḍja-rṣabha-gāndhāra-madhyamāḥ |  
pañcamo dhaivataś cātha niṣāda iti sapta te ||

<sup>53</sup> Einen *rāga* singen oder spielen, heisst Musik machen (Stil), nicht nur Töne richtig wiedergeben (tonale Grundlage).

<sup>54</sup> Mātāṅga, *Braddesi* 281, zit. von Sudhākara zu Śārṅgadeva in ŚārṅSR II.1.1, zit. und übers. in PAYER (2017c).

<sup>55</sup> Mit den heute allgemein zugänglichen PC-Programmen zur physikalischen Analyse von Musik könnte eine Stilanalyse auf objektive, intersubjektiv überprüfbare Grundlagen gestellt werden. Ein solcher Versuch würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

<sup>56</sup> Muss richtig heissen *rāgālāpalakṣaṇam*.

<sup>57</sup> ŚārṅSR II.2.23 – 24, zit. und übers. in PAYER (2017c).



teṣāṁ saṁjñāḥ sa-ri-ga-ma-pa-dha-nīty aparā matāḥ |<sup>58</sup>

«Aus den *śruti* entstehen die sieben *svara*: *Ṣaḍja*, *ṛṣabha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pañcama*, *dhaivata* und *niṣāda*. Eine weitere Nomenklatur ist 'sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni'.»

te mandramadhyamatārākhyasthānabhedāt tridhā matāḥ |<sup>59</sup>

«Diese [*svara*] sind dreifach entsprechen den Stimmregistern (*sthāṇa*): *Mandra* (tief), *madhya* (mittel) und *tāra* (hoch).»

Der Grundton (*ṣaḍja*) und der fünfte Ton der Ton-Skala (*pañcama*) sind die Fixpunkte in jedem *rāga* und bleiben unverändert.<sup>60</sup> Der vierte Ton der Ton-Skala (*madhyama*) hat sowohl eine tiefstufige als auch ein hochstufige Variante. Jede der verbleibenden Noten hat eine hoch-, mittel- und tiefstufige Variante. Die Nummern neben den Noten spezifizieren die Stufe des *svara*:

Notation	Abstufungen	westliche Notation
s	keine	C
r <sub>1</sub>	śuddha-ṛṣabha	D <sub>b</sub>
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-ṛṣabha	D
r <sub>3</sub>	ṣaṭśruti-ṛṣabha	D <sup>#</sup>
g <sub>1</sub>	śuddha-gāndhāra	E <sub>bb</sub>
g <sub>2</sub>	sādhāraṇa-gāndhāra	E <sub>b</sub>
g <sub>3</sub>	antara-gāndhāra	E
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F
m <sub>2</sub>	prati-madhyama	F <sup>#</sup>
p	keine	G
d <sub>1</sub>	śuddha-dhaivata	A <sub>b</sub>
d <sub>2</sub>	catuḥśruti-dhaivata	A
d <sub>3</sub>	ṣaṭśruti-dhaivata	A <sup>#</sup>
n <sub>1</sub>	śuddha-niṣāda	H <sub>bb</sub>
n <sub>2</sub>	kaiśikī-niṣāda	H <sub>b</sub>
n <sub>3</sub>	kākalī-niṣāda	H

Das Tonmaterial der karnatischen Musik, hier bezogen auf C, kann der Stimmlage entsprechend beliebig transponiert werden.

<sup>58</sup> ŚārṅSR I.3.23 – 24b, zit. und übers. in PAYER (2017e).

<sup>59</sup> ŚārṅSR I.3.39ab, zit. und übers. in PAYER (2017e).

<sup>60</sup> Ausnahmen bilden einige *janya-rāga*, die über kein *pañcama* verfügen.

Das System der 72 *melakartārāga* geht auf Veṅkaṭamakhis *Caturdaṇḍīprakāśikā* aus dem 17. Jh. Zurück:<sup>61</sup>

«Grundlage sind zwölf *svara-sthāna* (Tonstandorte), die die Oktave in 12 gleiche Teile zerlegen. Auf jedem dieser Tonstandorte kann sich entsprechend eine der sieben Tonstufen (sa ri ga ma pa dha ni) 'niederlassen'. Durch Kombinatorik ergeben sich daraus 72 *melakartārāga*, d.h. heptatonischen (7-Ton) Tonreihen oder Modi.»<sup>62</sup>

Ein *melakartārāga* zeichnet sich durch folgende drei Charakteristika aus:<sup>63</sup>

- er hat 7 Noten in der aufsteigenden sowie der absteigenden Tonleiter
- alle Noten sind in linearer Reihenfolge
- sowohl in der aufsteigenden wie auch in der absteigenden Tonleiter werden dieselben Noten verwendet

Die 72 *melakartārāga* sind systematisch in zwei Gruppen und diese zwei Gruppen wiederum in 6 Untergruppen, sogenannte *cakra*<sup>64</sup> unterteilt:

«Innerhalb eines *cakra* werden die *rāga* mit folgenden Silben (nach dem *kaṭapayādi*-System) gezählt:

1. pā
2. śri
3. go
4. bhu
5. mā
6. ṣa

'agni-go' bedeutet also 3. *mela* im 3. *cakra* = *rāga māyāmālavagauḷa*»<sup>65</sup>

Jeder *rāga*, der kein *melakartārāga* ist, wird theoretisch von einem solchen abgeleitet. Solche abgeleitete *rāga* nennen sich *janya*- oder Tochter-*rāga*. Diese *janya-rāga* folgen keinen Vorgaben, wie sie zu bilden sind und sind dementsprechend vielfältig und vielzählig. Die Hauptmerkmale, durch welche *janya-rāga* charakterisiert werden, sind:

- *Upāṅga* → der *rāga* nimmt nur die Noten seines Mutter-*rāga* an
- *Bhāṣāṅga* → der *rāga* nimmt eine/mehrere seines Mutter-*rāga* fremde Noten an
- *Krama* → der *rāga* befolgt die lineare Reihenfolge der Noten
- *Vakra* → der *rāga* befolgt die lineare Reihenfolge der Noten nicht
- *Varjya* → der *rāga* lässt eine oder mehrere Noten seines Mutter-*rāga* weg

<sup>61</sup> S. o. unter «Zur südindischen Musikgeschichte».

<sup>62</sup> PAYER (2017a).

<sup>63</sup> S. SAMBAMOORTHY (1994a:5).

<sup>64</sup> Die Namen der *Cakra* sind: 1. *Inducakra*, 2. *Netracakra*, 3. *Agnicakra*, 4. *Vedacakra*, 5. *Bāṇacakra*, 6. *Ṛtucakra*, 7. *Ṛṣicakra*, 8. *Vasucakra*, 9. *Brahmacakra*, 10. *Dīścakra*, 11. *Rudracakra* und 12. *Ādityacakra*.

<sup>65</sup> PAYER (2017a). Dort auch eine Übersicht über die 72 *melakartārāga*.

- *Saṃpūrṇa/Śaḍava/Auḍava* → der *rāga* hat 7/6/5 Noten in aufsteigender und/oder absteigender Abfolge

Die Gesamtheit der *melakartā*- und *janya-rāga* bildet die tonale Basis, auf welcher die karnatische Musik aufbaut. Ein *rāga* ist jedoch weit mehr als die Summe seiner *svara* und deren individuellen Eigenschaften.<sup>66</sup> Das beschriebene System ist daher nur als eine kategoriale Vereinheitlichung zu verstehen. *rāga*, die aus bestimmten *svara* bestehen oder in diesem System voneinander abgeleitet sind bzw. einander zugewiesen werden, können völlig unterschiedliche Eigenschaften in ihrem Ausdruck und der erzeugten Stimmung haben.

Um den Charakter eines *rāga* und die in ihm enthaltenen *bhāva* adäquat zum Ausdruck zu bringen, muss der Musiker neben den genannten technischen Aspekten auch die spezifischen *lakṣaṇa*, die Eigenschaften des *rāga* kennen und beherrschen. Diese Fertigkeit kann nicht durch Fleiss oder Intellekt erarbeitet werden, sondern nur durch Erfahrung und der Kenntnis möglichst vieler unterschiedlicher Kompositionen. Der *rāga* muss in verschiedenen Varianten geübt, gehört und gesungen werden, idealerweise unter der Anleitung eines Lehrers, der diese Fertigkeiten bereits besitzt und sie demonstrieren kann. Durch diese Trainingsweise kristallisieren sich die Eigenschaften eines *rāga*, wie KUCKERTZ (1970) sie beschrieben hat, mittels kleiner Melodiestränge und Verzierungen<sup>67</sup> heraus, die der Musiker dann verfeinern und perfektionieren kann.

Die karnatische Musik verfügt über keine explizite Lehre der Stimmbildung oder Anweisungen zum Ausdruck. Diese Elemente der Gesangslehre sind implizit in den Basisübungen der karnatischen Musik enthalten, müssen aber vom Gesangslehrer beobachtet, gefördert und bei Bedarf korrigiert werden. Ähnlich verhält es sich mit anderen, aus der westlichen Musik bekannten Stilmitteln, wie laut-leise (*piano-forte*), Tempi (z.B. *adagio*, *andante*, *allegro* etc.)<sup>68</sup> oder Angaben zur Vortragsart (z.B. *amoroso*, *giocoso*, *lugubre* etc.), welche in der karnatischen Musik in dieser expliziten Weise unbekannt sind. Die Stimmbildung konzentriert sich in der karnatischen Musik auf den Rumpf und die Zwerchfell-Atmung.<sup>69</sup> Eine sogenannte Kopfstimme gibt es nicht. Die Tonbildung, wie sie im Bauch auf Nabelhöhe gebildet wird und stufenweise aufsteigt, wird in der berühmten *kṛtī* von Tyāgarāja in *rāga jagannamohinī* erläutert:

śōbillu sapta-svara-sundaruḷu bhajimpavē manasā ||pa||  
nābhī-hṛt-kaṇṭha-rasana-nāsāduluyandu ||a-pa||  
dhara-ṛk-sāmādulalō vara-gāyatrī-hṛdayamuna |

<sup>66</sup> S. RAMAKRISHNA (2012:24).

<sup>67</sup> Die Noten eines *rāga* werden im seltensten Fall gerade gesungen oder gespielt. In den meisten Fällen werden die Noten verziert und ausgeschmückt mithilfe von Trillern, Wacklern, Berührungen mit benachbarten Noten etc. Diese Verzierungen heissen *gamaka*. Die Liste der *gamaka* ist praktisch unendlich. Ausführlicher zu den Verzierungen in der karnatischen Musik s. u.

<sup>68</sup> Die südindische Musik kennt drei Geschwindigkeiten (*kāla*): *Vilāmbita* (langsam), *madhya* (mittel) und *druṭa* (schnell), von welchen jede doppelt so schnell ist, wie die vorhergehende.

<sup>69</sup> S. HAEFLIGER (2010:64ff.).

sura-bhū-sura-mānasamuna śubha-tyāgarājuniyeḍa ||ca||

«Geist, verehere den Glanz der schönen sieben Tonstufen! Vom Nabel, Herz, Kehle, Zunge, in die Nase [steigen sie auf]. In [den Veden, wie] *R̥k*, *Sāma*, usw., im Kern des vorzüglichen Gāyatrī[-*mantra*] sind sie im Geist der Menschengötter (Brahmanen) und Götter und im guten Tyāgarāja.»

Die traditionellen Lehrer beziehen sich in der Übung der Stimmbildung auf diese Komposition, gemäss welcher die gesungenen Noten im Nabel (*nābhī*) entstehen und danach über das Herz (*hṛd*), die Kehle (*kaṇṭha*), die Zunge (*rasana*) und die Nase (*nāsā*) aufsteigen. Diese Stimmbildungstechnik der karnatischen Tradition geht auf die Theorie im *Saṅgītaratnākara* zurück:

teṣāṁ mukhyatamaḥ prāṇo nābhi-kandādadhaḥ sthitaḥ ||  
caraty āsye nāsikayor-nābhau hṛdaya-paṅkaje |  
śabdoccāraṇa-niḥśvāsocchāsa-kāsādikāraṇam ||<sup>70</sup>

«Von diesen [zehn Arten des Atems] ist *prāṇa* die wichtigste. Sie entsteht unter der Wurzel des Nabels, bewegt sich durch den Mund, die Nase, den Nabel und das Herzcakra, und ist Verursacher der Hörbarkeit der Sprache, des Ausatmens und Einatmens, des Hustens etc.»

In der karnatischen Tradition werden die drei *cakra maṇipūra* (Nabel), *anāhata* (Herz) und *viśuddhi* (Kehle) hervorgehoben, die mit dem körperlichen Energiefluss und Atem (*prāṇa*) zusammenarbeiten müssen, um ein ideales Stimm-Ergebnis zu erzeugen. Auch diese Theorie beschreibt Śārṅgadeva in seiner Musiktheorie.<sup>71</sup> Aufgrund der Absenz einer Kopfstimme muten die höheren Oktaven in der karnatischen Musik für den westlich geprägten Hörer oft unästhetisch an, da die Töne sehr gepresst klingen.<sup>72</sup> Der nasale Klang der karnatischen Musik ist Resultat der Art der Bildung der hohen Töne, die im Gegensatz zur westlichen Musik nicht mit dem Anspruch eines maximalen Stimmvolumens, sondern lediglich mit dem Anspruch einer exakt verzierten Melodie erzeugt werden. Eine weitere Folge dieser Atem- und Stimmbildungstechnik ist das relativ kleine Register, über welches ein karnatischer Sänger oder eine karnatische Sängerin verfügt, welches oft nicht zwei Oktaven übersteigt.

Die Merkmale eines *rāga* (*rāga-lakṣaṇa*) bestehen einerseits in den Figuren und Phrasierungen, die ihm generell eigen sind und andererseits durch die Phrasierung und melodische Artikulation, die der spezifischen Komposition, die man singt, eigen sind:

---

<sup>70</sup> ŚārṅSR I.2.60c-61

<sup>71</sup> ŚārṅSR I.2.124c-131b

<sup>72</sup> S. HAEFLIGER (2010:71).

«[...] the pauses, the tempo of particular phrases, the modulation of phrases and gamakas, and the tonal effects are created with great sensitivity to raga so as to create a memorable unforgettable experience [...]»<sup>73</sup>

Bei den Figuren wird unterschieden zwischen:

- *Sañcāra*: feste Ton-Abfolgen, die typisch für einen *rāga* sind, und
- *Gamaka*: Verzierungen bestimmter Töne, die inhärenter Bestandteil der Phrasierung eines *rāga* sind.

Beide Figuren charakterisieren den *rāga* und heben seine Eigentümlichkeit hervor.<sup>74</sup> *Sañcāra* sind nach KUCKERTZ (1970) zu erklären als «nicht rhythmisierte Phrasen, die charakteristischen Tonfolgen eines bestimmten Rāga in vielen klassischen Kompositionen entsprechen. [...] Die einzelnen Phrasen [...] stehen nicht wahllos nebeneinander, sondern repräsentieren im Ganzen den 'Weg' oder die 'Laufbahn' der Rāga-Melodie.»<sup>75</sup> Je mehr Kompositionen ein Sänger oder eine Sängerin im gleichen *rāga* erlernt haben, desto besser kennen sie die typischen Phrasen desselben und vermögen diese in den freien Improvisationsabschnitten (*ālāpa*) eines karnatischen Musikkonzerts wiederzugeben. Die Verzierung der einzelnen Töne (*svara*) kann in verschiedenen Variationen stattfinden. Im *Śaṅgītaratnākara* werden 15 verschiedene Arten von *gamaka* aufgezählt, die bis heute noch in derselben Definition in Gebrauch sind.<sup>76</sup> Unter *gamaka* versteht man jede Art des Schleifens, Umspielens, Zittern etc. einer Note, die erzeugt werden kann. Diese Verzierungen basieren ursprünglich auf den Verzierungen, die mit den Saiten der *Vīṇā* gemacht werden können und streben an, diese Klangweise zu imitieren. *gamaka* stellen die Noten einer Tonleiter in eine relative Beziehung zueinander und sind ein entscheidendes Merkmal, um *rāga* mit scheinbar identischen Noten völlig unterschiedlich erklingen zu lassen. Da der karnatischen Musik ein ausgearbeitetes Notationssystem und eine Stilmittel-Lehre fehlt, können diese Verzierungen nicht schriftlich festgehalten oder sichtbar gemacht werden, sondern müssen über das Hören von Stücken und das Erlernen derselben vom Schüler aufgenommen werden.

Der *rāga*-Ausdruck ist nicht in jeder Darbietungsform gleich. Beim Konzertgesang richtet sich das Interesse hauptsächlich auf den *rāga-bhāva*, das Wesen des *rāga*. Das Ziel des Musikers oder Sängers ist im Wesentlichen, die Bestandteile eines *rāga* in solcher Perfektion vorzutragen, dass die Individualität der Komposition in all ihren Feinheiten genossen werden kann. Die Ausdruckskraft, Emotionalität und Stimmung, die dadurch erzeugt werden, sind zwar gewollte, aber nicht direkt erschaffene Konsequenzen dieser Absicht. Dies steht im Kontrast zum Gesang, der eine klassische indische Tänzerin begleitet. Hier ist die Musik nicht mehr alleiniges Medium und muss sich mit der tänzerischen Darbietung zu einer ganzheitlichen Performance verbinden. Sie steht in direkter Abhängigkeit zum Tanz, und dadurch zum Textinhalt der Komposition. Dies hat Auswirkungen auf die Art des Gesangs,

---

<sup>73</sup> RAMAKRISHNA (2012:5)

<sup>74</sup> Vgl. KUCKERTZ (1970:99ff.).

<sup>75</sup> KUCKERTZ (1970:100, Fn. 56)

<sup>76</sup> S. Śārṅgītaratnākara III.87-97b.

denn im Gegensatz zur Konzertmusik muss die Musik in der Tanzbegleitung ganz gezielte Stimmungen erschaffen, um sich mit der Choreographie des Tanzes erfolgreich verbinden zu können. Je nach Inhalt der Darbietung, bzw. je nach Inhalt des Textes der Komposition, baut der Sänger oder die Sängerin die entsprechenden Emotionen in den Gesangsstil ein und spielt mit Tonlautstärke, Stimmdynamik und dem Ausdruck. Dies kann sehr gut äusserlich beobachtet werden, da die Sängerin oder der Sänger dabei den Gesichtsausdruck entsprechend verändern und quasi miltanzen, um die entsprechende Stimmung in den Gesang einfließen zu lassen. Auch die Nasalität des Gesangs nimmt aufgrund dieser veränderten Singweise ab.

## Anhang 4: *Tāla*-Theorie

*Tāla* bezeichnet durch Schläge markierte Zeitpunkte, d.h. Metrum und metrische Perioden. *Laya* bezeichnet feste Zeitspannen, d.h. Tempo, Zeitmass (*kāla-pramāna*). *Tāla* ist relativ (auf *laya* bezogen), *laya* ist mehr oder weniger fest.<sup>77</sup> Der Begriff *tāla* ist abgeleitet von der Sanskrit-Wurzel *taḍ*, die übersetzt werden kann mit «schlagen» oder «klopfen». Diese Assoziation nimmt Bezug auf die Art, wie *tāla* in der indischen Musik durch Klatschen oder Schlagen hör- und sichtbar gemacht wird (*kriya*).<sup>78</sup> Die heutige Rhythmuslehre der klassischen indischen Musik geht zurück ins 8. Jh. In dieser Zeit änderte sich das metrische System der *mārga-tāla*, wie sie z.B. im *Nāṭyaśāstra* dargelegt werden<sup>79</sup>, in ein neues, sogenanntes *deśī-tāla*-System, welches sich ab dem 12. Jh. unter diesem Namen etablierte.<sup>80</sup> Das heutige *tāla*-System der karnatischen Musik ist ein System von 35 Grund-*tāla*, die sogenannten *sūlādi*- oder *jāti-tāla*. Der älteste Hinweis über die Existenz dieses Systems wurde in einer Inschrift im Mīnākṣī-Tempel von Madurai gefunden, dessen Entstehung KUCKERTZ im 17. Jh. festmacht.<sup>81</sup> Einen Eindruck von der Vielfalt der im 19. Jh. gebräuchlichen Rhythmen gibt folgende Übersicht:

---

<sup>77</sup> Traditionell wird *tāla* in folgende Aspekte unterteilt: *Kāla* (Geschwindigkeit), *mārga* (Mass), *kriya* (Manifestation), *āṅga* (metrische Einheit), *graha* (Anfangspunkt), *jāti* (Art), *laya* (Tempo), *kalā* (Fortschritt), *yati* (Zäsur) und *prastāra* (Muster), s. SHARMA (2001:1ff.). Diese Aspekte werden hier nach Relevanz erwähnt und soweit es das musikalische Verständnis von Purandaras Liedern verlangt, erläutert. Für eine Ausführliche Abhandlung zu *tāla* s. SHARMA (ebd.) und RAMAKRISHNA (2012:40ff.).

<sup>78</sup> Man unterscheidet hierbei zwischen hörbaren Handbewegungen (*saśabda-kriya*) und nicht hörbaren Handbewegungen (*nihśabda-kriya*).

<sup>79</sup> S. NŚ XXXI.

<sup>80</sup> S. THIELEMAN (1999:146).

<sup>81</sup> S. THIELEMAN (1999:149).

No.	Name of Tāla.	Originally written.	Value in English Notation.
1	Âdi . . . . .	. . . . .	
2	Dviteya . . . . .	o o     . . . . .	
3	Trīteya . . . . .	o   ° . . . . .	
4	Chaturúshra . . . . .	l o . . . . .	
5	Panchāma . . . . .	o o . . . . .	
6	Nis'ankalīla . . . . .	° ° ° °   . . . . .	
7	Durpana . . . . .	o o ° . . . . .	
8	Simhāvikramā . . . . .	° ° °   °   ° ° . . . . .	
9	Ratilīla . . . . .	° ° . . . . .	
10	Simhalīla . . . . .	l o o o . . . . .	
11	Kanderpā . . . . .	o o ° °   . . . . .	
12	Vīrevīkruma . . . . .	l o o ° . . . . .	
13	Rangahā . . . . .	o o o o ° . . . . .	
14	S'ri-Rangaha . . . . .	°   ° . . . . .	
15	Chāchhari . . . . .	{ o o'   o o'   o o'   o o'   o o'   o o'   }	etc.
16	Prātiangā . . . . .	° ° °     . . . . .	
17	Yétilagnā . . . . .	o o   . . . . .	
18	Gājālīla . . . . .	° . . . . .	
19	Hāmsalīla . . . . .	' . . . . .	
20	Vérnabhīna . . . . .	o o   ° . . . . .	
21	Tribhinhā . . . . .	° ° . . . . .	
22	Rāga-chudāmanni . . . . .	o o       o o   ° . . . . .	
23	Rangadīotahā . . . . .	° ° °   ° . . . . .	
24	Rangapradīpaka . . . . .	° ° °   ° ° . . . . .	
25	Rājah-chāsrāha . . . . .	o o     . . . . .	
26	Mitravérnahā . . . . .	° ° o o   ° ° . . . . .	
27	Simhavikrīdita . . . . .	°   ° °   ° ° ° ° . . . . .	
28	Savahā . . . . .	°     o o . . . . .	
29	Vanumāli . . . . .	l o o o o ° . . . . .	
30	Hāmsanāda . . . . .	° o o ° . . . . .	
31	S'imhanāda . . . . .	° °   ° . . . . .	
32	Kúrdúkahā . . . . .	o o     . . . . .	
33	Turangalīla . . . . .	o o' o o . . . . .	
34	S'arabhalīla . . . . .	o o o o     . . . . .	
35	Chaturásrahā . . . . .	°   o o ° . . . . .	
36	Simhānandanā . . . . .	° °   °   ° o o ° °   °   ° ° . . . . .	
37	Tribhāngihi . . . . .	° ° . . . . .	
38	Rāngabhīrnahā . . . . .	° °     ° . . . . .	
39	Māngikahā . . . . .	°        ' . . . . .	
40	Mājahā . . . . .	°     o' o' . . . . .	
41	Mádrītā-māngahā . . . . .	°            ' . . . . .	
42	Vāmangahā . . . . .	°     o' o' . . . . .	

Abb. 130: Paukenrhythmen von 1891, Quelle: Day, C. R. (1891): *The music and musical instruments of southern India and the Deccan*. London & New York : Novello.




Die kleinste relative metrische Einheit (*aṅga*) im *tāla*-System ist *anudruta*, welches aus einem *akṣara* (Zeiteinheit) besteht.<sup>82</sup> Weitere metrische Einheiten sind *druta* (2 *akṣara*), *laghu* (4 *akṣara*), *guru* (8 *akṣara*), *pluta* (12 *akṣara*) und *kākapada* (16 *akṣara*). Aus diesen Elementen können alle möglichen *tāla-āvartana*, zyklische Rhythmusmuster, zwischen einem und sechzehn *akṣara* erstellt werden. In der modernen karnatischen Musik wurden die Begriffe (bis auf *anudruta* und *druta*) mittlerweile ersetzt durch den einheitlichen Terminus «*laghu*».<sup>83</sup> Um Verdoppelungen durch das Vielfache von 2 und 3 *akṣara* zu vermeiden, wurden fünf verschiedene *jāti* (Art)<sup>84</sup> bestimmt, welche ein *laghu* annehmen kann:

1. *Triśra* (drei *akṣara*)
2. *Caturaśra* (vier *akṣara*)
3. *Khaṇḍa* (fünf *akṣara*)
4. *Miśra* (sieben *akṣara*) und
5. *Saṁkīrṇa* (neun *akṣara*).

Die drei Bestandteile, um ein *tāla-āvartana* zu bilden, sind folglich:

- *Anudruta* (unveränderlich, ein *akṣara*), in der Notation dargestellt durch «U»
- *Druta* (unveränderlich, zwei *akṣara*), in der Notation dargestellt durch «O»
- *Laghu* (veränderlich, Wert hängt vom jeweiligen *jāti* ab), in der Notation dargestellt durch «I<sub>x</sub>»

Eine gute Übersicht zu den 16 *tāla*-Glieder, den *ṣoḍaśāṅga*, gibt PAYER (2017d):<sup>85</sup>















<i>aṅga</i> <i>tāla</i> -Glieder	Notierung	<i>akṣarakāla</i> Zeiteinheit(en)	Notenwert bzw. Pausenwert	Handzeichen
<i>anudruta</i>	◡	1		Handklatschen
<i>druta</i>	◦	2		Handklatschen + Winken
<i>tisra-laghu</i> = <i>druta-virāma</i>	 I3	3		Handklatschen + Zählen mit drei Fingern

<sup>82</sup> Theoretisch kann ein *akṣara* in eine noch kleinere Einheit, ein *gati*, unterteilt werden, s. THIELEMAN (1999:153) und PESCH (1999:138ff.). Diese Einheit ist vor allem in der Perkussions-Lehre wichtig, da sich dadurch die Möglichkeiten, verschiedene Rhythmuskombinationen zum vorliegenden *tāla* zu kreieren, vervielfachen. Daher auch der Hinweis aller karnatischen Musiker, dass Perkussionisten gute Mathematiker sein müssen. Aufgrund der geringen Relevanz dieser *gati* für das vorliegende Thema, wird auf eine ausführliche Beschreibung derselben verzichtet.

<sup>83</sup> Vgl. THIELEMAN (1999:150).

<sup>84</sup> *Jāti* ist ein Begriff, der in vielen verschiedenen Zusammenhängen verschiedene Bedeutung hat. Hier wird mit *jāti* die Art einer Masseinheit bezeichnet, die fünf verschiedene Werte annehmen kann (s. u.).

<sup>85</sup> PAYER (2017d); Handgezeichnete Zeichen: KUCKERTZ (1970:59).

<i>caturaśra-laghu = laghu</i>	I 14	4		Handklatschen + Zählen mit vier Fingern
<i>khaṇḍa-laghu = laghu-virāma</i>	 15	5		
<i>laghu-druta</i>	 16	6		
<i>miśra-druta = laghu-druta-virāma</i>	 17	7		
<i>guru</i>	8	8		
<i>saṃkīrṇa-laghu = guru-virāma</i>	 19	9		
<i>guru-druta</i>	 20	10		
<i>guru-druta-virāma</i>	 21	11		
<i>pluta</i>	 22	12		
<i>pluta-virāma</i>	 23	13		
<i>pluta-druta</i>	 24	14		
<i>pluta-druta-virāma</i>	 25	15		
<i>kākapada</i>	+	16		

Mit diesen Elementen können bausteinartig verschiedene zyklische Rhythmusmuster gebildet werden. Die karnatische Musik kennt sieben solcher festgelegten Rhythmusmuster, die

mit jeder möglichen *jāti* gebildet werden können. Diese sieben Grundmuster (*sapta-tāla*) sind:

Name	Muster
<i>dhruva</i>	$I_x-O-I_x-I_x$
<i>maṭya</i>	$I_x-O-I_x-I_x$
<i>rūpaka</i>	$O-I_x$
<i>jhampa</i>	$I_x-U-O$
<i>tripuṭa</i>	$I_x-O-O$
<i>āṭa</i>	$I_x-I_x-O-O$
<i>eka</i>	$I_x$

Somit sind 35 verschiedene *tāla-āvartana* möglich, beginnend bei 3 *akṣara* (*trisra-jāti-ēka-tāla*) bis 29 *akṣara* (*saṃkīrṇa-jāti-dhruva-tāla*).<sup>86</sup>

<i>sapta-tāla</i>	<i>tisra</i>  3	<i>caturaśra</i>  4	<i>khaṇḍa</i>  5	<i>miśra</i>  7	<i>saṃkīrṇa</i>  9
<i>dhruva</i>  4 o  4  4	<i>maṇi</i>  3 o  3  3	<i>śrīkara</i>  4 o  4  4	<i>pramāṇa</i>  5 o  5  5	<i>pūrṇa</i>  7 o  7  7	<i>bhuvana</i>  9 o  9  9
<i>maṭya</i>  4 o  4	<i>sāra</i>  3 o  3	<i>sama</i>  4 o  4	<i>udaya</i>  5 o  5	<i>udīrṇa</i>  7 o  7	<i>rāva</i>  9 o  9
<i>rūpaka</i> o  4	<i>cakra</i> o  3	<i>patti</i> o  4	<i>rāja</i> o  5	<i>kula</i> o  7	<i>bindu</i> o  9
<i>jhampa</i>  7 . o	<i>kadamba</i>  3 . o	<i>madhura</i>  4 . o	<i>caṇa</i>  5 . o	<i>sura</i>  7 . o	<i>kara</i>  9 . o
<i>tripuṭa</i>  3 o o	<i>śaṅkha</i>  3 o o	<i>ādi</i>  4 o o	<i>duṣkara</i>  5 o o	<i>līlā</i>  7 o o	<i>bhoga</i>  9 o o
<i>āṭa</i>  5  5 o o	<i>gupta</i>  3  3 o o	<i>lekha</i>  4  4 o o	<i>vidala</i>  5  5 o o	<i>loya</i>  7  7 o o	<i>dhīra</i>  9  9 o o
<i>eka</i>  4	<i>sudha</i>  3	<i>māna</i>  4	<i>rata</i>  5	<i>rāga</i>  7	<i>vasu</i>  9

Grau unterlegt sind sehr gebräuchliche *tāla*, welche oft Eigennamen erhalten haben.<sup>87</sup> Der berühmteste unter ihnen ist *ādi-tāla* (*caturaśra-jāti-tripuṭa-tāla*). Sofern nicht anders angegeben, wird bei einem *laghu* stets von *caturaśra-jāti* ausgegangen. Einige *tāla*-Variationen werden in der Performance teilweise in einfachere Formen umgewandelt, sogenannte *cāpū-tāla*.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Grafik nach PAYER (2017d).

<sup>87</sup> S. dazu eine übersichtliche Darstellung bei PAYER (2017d).

<sup>88</sup> S. PESCH (1999:128); Ausführlicher zu den *cāpū-tāla* s. u.

## Anhang 5: Traditionelle Lehre und Repertoire in der karnatischen Musik

Die Ausbildung in karnatischer Musik baut auf einer festgelegten Reihenfolge an Lehrstücken auf, die sich im Schwierigkeitsgrad steigern. Zu Beginn der karnatischen Musikausbildung werden die *svara* in ausgedehnten Übungen (*abhyāsa-gāna*) vom Musikschüler trainiert. Mit der schrittweisen Einführung verschiedener *rāga* verfeinert man seine Fähigkeiten in der Ausarbeitung der Modalitäten der *svara* und der Stimmung, die sie erzeugen. Innerhalb der Lehrstücke werden ebenfalls schrittweise verschiedene Rhythmuszyklen eingeführt (*tāla*). Die traditionelle karnatische Musik-Lehre kann daher grob in drei Phasen eingeteilt werden:

1. Anfängerphase: Alle Lektionen werden in *rāga* Māyamālavagaula und *ādi-tāla* erlernt.
  - a. *Saralēvarasē* → Festigung der Grundtöne, einfache melodische Übungen
  - b. *Jaṇṭēvarasē* → Training der Fertigkeiten im schnellen Singen von Doppeltönen
  - c. *Dāṭuvarasē* → Training von schwierigen Notenkombinationen/Notensprüngen
  - d. *Madhyasthāyī* → Übungen für die mittlere Tonlage
  - e. *Tārasthāyī* → Übungen für die hohe Tonlage
2. Mittelstufe: Neue *tāla*, neue *rāga* und Text (*sāhitya*) werden eingeführt.
  - a. *Alaṁkāra* → Einführung der *sapta-tāla*
  - b. *Gītē* → Kurze Stücke in verschiedenen *rāga*, die neben Noten auch mit Text gesungen werden
  - c. *Svarajati/jatisvara* → Kompositionen, die dem klassischen Aufbau *pallavi – anupallavi – caraṇa* folgen und teils mit teils ohne Text gesungen werden
3. Fortgeschrittenenstufe: Das Erlernen des eigentlichen Konzertrepertoires.
  - a. *Tāna-varṇam* → Umfangreiche Kompositionen, die dem klassischen Aufbau *pallavi – anupallavi – mukthāyīsvara – caraṇa* folgen, die den Schüler in der Hervorbringung der *rāga-lakṣaṇa* trainieren
  - b. *Kṛtī* → Königsdisziplin der karnatischen Musik, Kompositionen mit Betonung auf der Darstellung des *rāga*
  - c. *Pada/kīrtana* → Devotionale Kompositionen mit Betonung auf den Inhalt (s. u.)

Eine Komposition der karnatischen Musik (*svarajati* und höher, s. 2c) hat mindestens drei Teile.<sup>89</sup> Der erste Teil der Komposition wird als *pallavi* bezeichnet und kann im westlichen

---

<sup>89</sup> Die folgende Darstellung gilt vor allem für Kompositionen des Typs *kṛtī*, *pada* und *kīrtana*.

Musikverständnis als Refrain der Komposition betrachtet werden. Es wird nach dem *anupallavi*, sowie nach jedem *carāṇa* wiederholt.<sup>90</sup> Die Melodie des *pallavi* bewegt sich meist im mittleren und unteren Bereich der Tonleiter. Das *anupallavi* ist der zweite Teil der Komposition. Es gehört noch zum *pallavi*, ist diesem aber hierarchisch untergeordnet. Er wird lediglich zu Beginn und am Ende des Liedes anschließend an das *pallavi* gesungen, jedoch nicht bei den Wiederholungen zwischen jeder Strophe. Die Melodie dieses Teils bewegt sich meist in den höheren Tonlagen. Der restliche Teil einer Komposition ist in sogenannte *carāṇa* unterteilt, was etwa dem westlichen Verständnis von Lied-Strophen entspricht. Sie folgen alle derselben Melodie und haben dasselbe rhythmische Muster. Im Gegensatz zu Stücken in der Lehre, wie z.B. *svarajatis* oder *gītē*-Kompositionen, wird bei der Lehre eines *kīrtana* nicht zwischen dem Lehren der Melodie und dem Lehren des Textes geschieden. Eine Notierung ist dementsprechend nicht verbindlich, sondern wird, wenn überhaupt nötig, als Lernhilfe vom Lehrer selbst niedergeschrieben. Daher können unter Umständen größere Abweichungen zwischen Versionen verschiedener Lehrer auftreten. Die angegebene Notation bei *kṛtī*, *pada* oder *kīrtana* notieren nur den melodischen Verlauf. Dieser Verlauf kann aufgrund des Musik-Stils des *rāga* fast endlos variiert werden. Durch diese Variationen (*saṁgati*) kann das Wesen des *rāga*, sowie die emotionale Stimmung besonders hervorgehoben werden. Speziell *pallavi* und *anupallavi* werden je mit etwa drei bis vier solcher Variationen gesungen. Welche Variationen am Ende gesungen werden, hängt neben dem *rāga* und der Komposition auch von den Fähigkeiten des Musikers ab.

---

<sup>90</sup> S. SAMBAMOORTHY (1994a:126).

## Anhang 6: Traditionelles Repertoire und Tanzformen im Bharata Natyam

Das Repertoire von Tänzen, die im Bharata Natyam getanzt werden, ist ein Spiegelbild seiner facettenreichen Entstehungsgeschichte. Der Grossteil von Bharata-Natyam-Tanzliedern sind in den Sprachen Tamil und Telugu. Seltener Sprachen wie Kannada oder Marathi kommen in speziellen Kompositionsformen vor, wie *dēvarnāma* oder *abhaṅg*. Auch Kompositionen in Sanskrit sind sehr populär, da sie die Verbundenheit des Tanzes zu seiner alt-hergebrachten Tradition («great tradition») demonstrieren. Inwiefern diese Kompositionen schon zur Zeit der *devadāsī* getanzt wurden, lässt sich nicht feststellen. Der Inhalt der traditionellen erzählenden Tänze oder Tanzteile ist immer und ausschliesslich mythologischer Art bzw. dreht sich um ein Thema, in welchem Gott eine zentrale Rolle einnimmt.<sup>91</sup> Die Art, wie dieses Thema vermittelt wird, hat sich in den letzten 250 Jahren stark verändert. Mit der Entwicklung der *padam* von Kṣetrājña (Te.: క్షేత్రయ్య, 1600 – 1680) und den späteren sinnlichen *jāvalī*-Kompositionen, wurden weltliche Emotionen als Metaphern benutzt, um einen Bezug zum Göttlichen zu schaffen. Komik und Dramatik finden nur in Tanztheatern einen umfassenden Ausdruck. Die meisten Tanztheater, die heute im Bharata Natyam präsentiert werden, sind ursprünglich Genre-fremd, d.h. sie wurden aus regionalen Theatertraditionen entnommen (z.B. *Kuravañci*), oder es handelt sich um Sanskrit-Dramen (z.B. *Śākuntala*).

Die Auswahl und Abfolge der Tanzstücke im traditionellen Grund-Repertoire (*mārga*) des modernen Bharata Natyam geht zurück auf das «Thanjavur-Quartett».<sup>92</sup> Die Brüder Cinnayya (Ta.: சின்னைய்யா, 1802 – 1856), Poṇṇayya (Ta.: பொன்னைய்யா, 1804 – 1864), Śivānandam (Ta.: சிவானந்தம், 1808 – 1863) und Vaḍivēḷu (Ta.: வடிவேலு, 1810 – 1845) haben dieses Repertoire standardisiert. Es besteht aus folgenden sieben festen Elementen:

1. *Alāriṭṭu*<sup>93</sup>
2. *Jatisvaram*
3. *Śabdham*
4. *Varṇam*
5. *Padam*
6. *Jāvalī*
7. *Tillānā*

<sup>91</sup> Es bestehen immer noch Kompositionen aus der Zeit der königlichen Patronage, in welchen nicht einer Gottheit, sondern dem König gehuldigt wird. Über die zeitgenössische Aufführung dieser «weltlichen» Kompositionen ist jedoch kaum etwas bekannt. Es wurden in der näheren Vergangenheit von vielen Künstlern Versuche unternommen, neue säkulare Themen im Bharata Natyam zur Darstellung zu bringen (z.B. Episoden aus der Gegenwartsgeschichte oder Opern aus der klassischen westlichen Musik). Diese Ausweitung des Bharata-Natyam-Repertoires ist kaum dokumentiert und kann im Rahmen dieser Arbeit daher nicht diskutiert werden.

<sup>92</sup> Für eine ausführliche Übersicht zu den Tanzstücken im traditionellen Bharata-Natyam-Format s. RAGHUPATHY (1999:193ff.) und KRISHNA IYER (1979:83ff.). Eine westliche Beschreibung der wichtigsten Tanzstücke machen KAGAN (1993) und BOWERS (1953:47ff.).

<sup>93</sup> AMBROSE (1983:50ff.) illustriert diesen Tanz anhand von Zeichnungen aus der Darstellung durch Ram Gopal (Kn.: ಬಿಸ್ತನೋ ರಾಮ ಗೋಪಾಲ್, 1912 – 2003).

Begonnen wird die Performance mit einer *stuti*, abgeschlossen mit einem *maṅgaḷam*. Beide Stücke verleihen der Performance den verheissungsvollen und sakralen Rahmen. Das Grund-Repertoire entspricht jenen Tänzen, die für die Grundausbildung bzw. Bühnenreife (*raṅgapraveśa/arangetram* [Ta.: அரங்கேற்றம்]) von angehenden Tänzerinnen und Tänzer in der angegebenen Reihenfolge erlernt werden. Zusätzlich zu diesen Elementen können noch folgende Stücke ergänzt werden:

- *Abhaṅg*
- *Ālāpana*
- *Aṣṭapadi*
- *Dēvarnāma*
- *Gītam*
- *Kautvam*
- *Kīrtana*
- *Kṛtī*
- *Mallāri*
- *Puṣpāñjali*
- *Ślokaṁ*
- *Tiruppugaḷ*

## Anhang 7: Technische Charakteristika der verwendeten *rāga*

Nachfolgend werden die 21 *rāga*, die in den ausgewählten Purandara-Liedern dieser Arbeit vorkommen, in ihren Eigenschaften vorgestellt. Zu diesen Eigenschaften gehören:

- Historische Entwicklung
- Intonation und *rāga-lakṣaṇa*
- Ideale Aufführungszeit<sup>94</sup>
- Bevorzugte Instrumente zur Darbietung des *rāga*
- Stimmung, die der *rāga* erzeugen kann
- *Dhyāna*-Assoziation<sup>95</sup> des *rāga*

Aufgrund der unterschiedlichen historischen Entwicklung und Anwendung der einzelnen *rāga* sind nicht immer zu allen dieser Eigenschaften Angaben vorhanden. Die *rāga* sind in der Reihenfolge ihres zugehörigen *melakartārāga* angeordnet, mit dem Hinweis, in welchem Lied sie zur Anwendung kommen:

### (15) *Māyāmālavagauḷa*

- *Malaharī (śrīgaṇanātha)*
- *Nādanāmakriyā (dāsanna māḍikō, udaravairāgya)*

### (20) *Naṭabhairavī*

- *Bhairavī (ōḍi bāraiya vaikunṭhapati)*
- *Ābhēri (vṛndāvanadoḷ)*
- *Sindhu bhairavī (ārige vadhuvāde)*
- *Darbāri kānada (ārige vadhuvāde)*

### (22) *Kharaharapriyā*

- *Kāpi (jagaduddhārana)*
- *madhyamāvātī (bhāgyada lakṣmī bārammā)*
- *Chandrakaurṁs (kaṇḍe nā gōvindana)*

### (28) *Harikāmbhōjī*

- *Mohanā (mella mellane baṁdane)*
- *Khamās (kāgada bandide namma)*
- *Suraṭi (kēḷanō hari)*
- *Tilaṅg (vṛndāvanadoḷ)*
- *Nāgasvarāvali (ārige vadhuvāde)*

<sup>94</sup> Hierzu gehören sowohl Jahreszeiten wie auch Tageszeiten. Nach DEVA (1995:19f.) ist der Tag in 8 gleichmässige Teile à je 3 Stunden eingeteilt. SAMBAMOORTHY (2006:229) nennt hierzu auch die *gānakala*-Tradition, die von Nāgasvaram-Spielern im Tempel eingehalten wird. Diese Einteilung deckt sich jedoch nicht mit DEVAS Angaben. Die Abschnitte sind: 4 Uhr bis Sonnenaufgang, Sonnenaufgang bis 8 Uhr, 8 – 10 Uhr, 10 – 12 Uhr, 16 Uhr bis Sonnenuntergang, Sonnenuntergang bis 20 Uhr.

<sup>95</sup> Es handelt sich hierbei um eine Assoziation, die durch die Stimmung des *rāga* generiert wird. Die Assoziation wird in einer ikonographischen Darstellung beschrieben.



(29) *Dhīraśankarābharaṇa* (*pōgadirelo raṅga*)

→ *Behāg* (*vṛndāvanadoḷ*)

→ *Harṁsadhvani* (*gajavadana bēḍuve*)

→ *Kurañjī* (*ārige vadhuvāde*)

(36) *Calanāṭa*

→ *Nāṭa(ī)/naṭṭa* (*jaya jayā*)

(53) *Gamanaśramā*

→ *Harṁsānandi* (*ī pariya sobagāva*)

(65) *Mecakalyāṇī*

→ *Yamuna kalyāṇī* (*ārige vadhuvāde*)

## 1. *Malaharī* (*śrīgaṇanātha*)

*Rāga malaharī* ist ein *janya* von *rāga māyāmālavagauḷa*.<sup>96</sup> Seinem Mutter-*rāga* wird er seit dem 16. Jh. zugeschrieben.<sup>97</sup> Die Eigenschaften des *rāga malaharī* sind:

- Er verwendet in der aufsteigenden fünf und in der absteigenden Tonleiter sechs Noten (*auḍava-ṣāḍava*).
- Er behält die Reihenfolge der Noten in der Tonleiter bei (*krama*).
- Er nimmt keine fremden Noten dazu (*upāṅga*).

So wird *malaharī* in einigen Quellen beschrieben.<sup>98</sup>

Andere Autoren beschreiben die aufsteigende und absteigende Tonleiter konkreter:

[...] nilopataḥ |  
ṣāḍavatvaṁ gatā [...] ||<sup>99</sup>

«[*Rāga malaharī*] lässt [die Note] *nī[ṣāḍā]* weg. Er geht aus von *ṣāḍava* [im *avarohaṇa*].»

[...] bhaven malaharī rāgo nicyuto [...] ||  
ṣāḍavo [...] ārohe tu ga-varjitaḥ |<sup>100</sup>

«[...] *rāga malaharī* lässt [die Note] *n[īṣāḍā]* aus, [...], hat *ṣāḍava* [im *avarohaṇa*], [...] und lässt im *ārohaṇa* [die Note] *g[āṇḍhāra]* weg.»

Das *ārohaṇa* von *rāga malaharī* gestaltet sich daher wie folgt:

<sup>96</sup> khyātā malaharī gaula-mela-jātā [...] | [...] VeṅkCP V.92ab  
«[Der *rāga*] genannt *malaharī* ist geboren aus dem *mela[kartā-rāga] gaula* [...].»

[...] māyāmālavagaulasya mele sālaṅganāṭakaḥ ||  
[...] lalito gurjarī guṇḍakriyā malaharīti ca || MudRL 20cd & 22cd  
«[...] Im *mela[kartā-rāga] māyāmālavagaula* [entstehen] *sālaṅganāṭa*, [...], *lalita*, *gurjarī*, *guṇḍakriyā*, *malaharī*, [...].»

<sup>97</sup> S. SATHYANARAYANA (2006:253ff.).

<sup>98</sup> malhārī tad-upāṅkaṁ syād ga-hīnā mandra-madhyamā | ŚārīSR II.154ab  
«*Malhārī* ist ein *upāṅga[-rāga]* von [jenen *rāga*], ist ohne [die Note] *g[āṇḍhāra]* und hat [die Note] *madhyama* als untere [Grenze in der Oktave].»  
malhārī bhairavī chāyānaṭṭā kāmōda-sirīhalī | [...] *ṣaṭṭrimśat* syur upāṅgāni rāgā rāga-vidāṁ matāḥ | Saṅgītaśiromaṇi XI.223ab & 225ab  
«[...], *malhārī*, *bhairavī*, *chāyānaṭṭā*, *sirīhalīkāmōda*, [...], entsprechend den *rāga*-Kennern sind diese die 36 *upāṅga-rāga*.»  
[...] upāṅga-rāgā ucyante tat-tan-mela-samudbhavāḥ || MudRL I.16cd, 20cd & 22cd  
«Die *upāṅga-rāga*, die aus den folgenden *mela[kartā-rāga māyāmālavagauḷa* etc.] entstanden sind, werden genannt.»

<sup>99</sup> VeṅkCP V.92bc

<sup>100</sup> MudRL II.37c & 38ab

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	
r <sub>1</sub>	śuddha-ṛṣabha	D <sub>b</sub>	
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	
p	pañcama	G	
d <sub>1</sub>	śuddha-dhaivata	A <sub>b</sub>	amśa, graha & nyāsa
ś	ṣaḍja	C'	

Das *avarohaṇa* von *rāga mallaharī* lautet wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	ṣaḍja	C'	
d <sub>1</sub>	śuddha-dhaivata	A <sub>b</sub>	amśa, graha & nyāsa
p	pañcama	G	
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	
g <sub>2</sub>	antara-gāndhāra	E	
r <sub>1</sub>	śuddha-ṛṣabha	D <sub>b</sub>	
s	ṣaḍja	C	

Die Eigenschaften der Note *dhaivata* in diesem *rāga* wird seit dem 17. Jh. beschrieben:<sup>101</sup>

[...]

rāgo mallaharī ghaṇṭāravo velāvalī tathā ||

bhairavī ceti catvāro dha-nyāsāmśa-grahāḥ smṛtāḥ |<sup>102</sup>

«*Rāga mallaharī*, *ghaṇṭārava*, *velāvalī* und *bhairavī*, diese vier werden erinnert als jene, die [die Note] *d[haivata]* als *nyāsa*-, *amśa*- und *graha*-[*svara*] haben.»

Auch *Mudduveṇkaṭamakhi* schliesst sich dieser Charakterisierung an.<sup>103</sup>

Die ideale Aufführungszeit dieses *rāga* ist unter den Experten relativ einstimmig<sup>104</sup> dem Morgen zuzuordnen:

[...] prātar-gāvyā gīta-kovidaiḥ ||<sup>105</sup>

<sup>101</sup> S. NIJENHUIS (1976a:53).

<sup>102</sup> VeṅkCP V.37cd & 38ab

<sup>103</sup> [...] dhaivata-grahāḥ || (MudRL II.37d)

Die älteren Autoren weichen von dieser Beschreibung ab, s. NIJENHUIS (1976a:53), so z.B. auch im *Saṅgīta-śiromaṇi*, welches die Note *pañcama* in der Funktion des *amśa*-, *graha*- und *nyāsa-svara* sieht:

pāmśa-nyāsa-grahā mandra-madhyamā ga-vivarjitā || (Saṅgītaśiromaṇi XI.257cd)

«[Die Note] *p[pañcama]* ist *amśa*-, *nyāsa*- und *graha*-[*svara*], [die Note] *madhyama* ist [die Grenze] an der unteren Oktave und [die Note] *g[āndhāra]* wird weggelassen.»

<sup>104</sup> S. NIJENHUIS (1976a:53).

<sup>105</sup> VeṅkCP V.92d

«[...] *rāga malaharī*] sollte am Morgen von Musikkennern gesungen werden.»

bhaven-malaharī rāgo [...] ||  
[...] gīyate prātar [...] |<sup>106</sup>

«[...] *rāga malaharī* [...] wird am Morgen gesungen [...]»

Auch die ideale Jahreszeit wird für diesen *rāga* spezifiziert, NIJENHUIS (1976a) spricht hier vor allem von der Regenzeit, die für *rāga malaharī* charakteristisch sei.<sup>107</sup>

*Rāga malaharī* ist ein *rakti-rāga* und kann somit mehrere *bhāva* erzeugen:

malārīr-devagāndhārī nādarāmakriyā tathā |  
asāverī-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ ||<sup>108</sup>

«[...], **malārī**, *devagāndhārī*, *nādarāmakriyā*, *asāverī*, *pūrvi*, *gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

Zum *bhāva*, welcher durch *rāga malaharī* am besten dargebracht wird, schreiben das *Saṅgītaśiromaṇi* und das ŚārṅSR:

śṛṅgāre tāḍitā proktā malhāry [...] |<sup>109</sup>

«*Malhārī* bringt mit Instrumenten den *śṛṅgāra-bhāva* hervor.»

[...] śṛṅgāre tāḍitā matā ||<sup>110</sup>

«[*Rāga malaharī*] wird bei *śṛṅgāra-bhāva* instrumental aufgeführt.»

Somanātha<sup>111</sup> assoziiert diesen *rāga* mit einem dunklen jungen Mann, welcher gelbe Kleider trägt. Er zeichnet sich aus durch seine Schönheit und Heldenhaftigkeit. Er lächelt sanft und füttert die durstigen *cātaka*-Vögel<sup>112</sup>. Dāmodara's Beschreibung ist ähnlich und erinnert in seinem Merkmalen stark an die Erscheinung Kṛṣṇas:<sup>113</sup> Ein Jüngling von dunkler Hautfarbe wie eine dunkle Regenwolke, in Gelb gekleidet, welcher den von den *cātaka*-Vögeln herbeigesehtenen Regen personifiziert. Nārada's Assoziation entspricht diesen Beispielen.<sup>114</sup> NIJENHUIS (1976a) bemerkt des Weiteren, dass die Farbe Gelb, mit welcher dieser *rāga* (bzw. *rāga megha*) assoziiert wird, auch mit der Note *dhaivata* verbunden wird, welche als dominante Note dieses *rāga* beschrieben wird.<sup>115</sup>

<sup>106</sup> MudRL II.37c & 38a

<sup>107</sup> S. NIJENHUIS (1976a:53); *rāga malaharī* wird von manchen indischen Experten angeblich gleichgesetzt mit dem nordindischen *rāga megha* (Sa.: «Wolke»), s. NIJENHUIS (1976a:52f.).

<sup>108</sup> MudRL I.46

<sup>109</sup> Saṅgītaśiromaṇi XI.258ab

<sup>110</sup> ŚārṅSR II.154d

<sup>111</sup> Rāgavibodha 5.182, zit. in NIJENHUIS (1976a:53)

<sup>112</sup> *Clamator jacobinus* Boddaert 1783; Die *cātaka*-Vögel künden den Monsun an.

<sup>113</sup> Saṅgītaśiromaṇi 2.109, zit. in NIJENHUIS (1976a:53).

<sup>114</sup> S. NIJENHUIS (1976a:53).

<sup>115</sup> S. NIJENHUIS (1976a:54).

## 2. *Nādanāmakriyā* (*dāsanna māḍikō*, *udaravairāgya*)

*Rāga nādanāmakriyā*<sup>116</sup> ist ein *janya* von *rāga māyāmālavagaula* und wird als solcher auch von Mudduveṇkaṭamakhi bestätigt:

māyāmālavagaulasya mele sālaṅganāṭakaḥ |  
[...] nādarāmakriyā tathā ||<sup>117</sup>

«Zum *mela*[-*rāga*] von *māyāmālavagaula* gehören *sālaṅganāṭa*, [...] und *nādarāmakriyā*.»

Die Eigenschaften der Tonleiter von *nādanāmakriyā* sind:

- Er verwendet sieben Noten in der auf- und absteigenden Tonleiter (*sampūrṇa*).
- Der *rāga* behält die Reihenfolge der Noten in der Tonleiter bei (*krama*).
- Er nimmt keine fremden Noten dazu (*upāṅga*).

Diese Eigenschaften werden von Veṇkaṭamakhi bestätigt:

nādarāmakriyā-rāgaḥ sampūrṇa-svara-saṅgataḥ ||  
geyaḥ sāyāhna-samaye gaulamela-samudbhavaḥ |<sup>118</sup>

«Der *rāga nādarāmakriyā* ist mit allen *svara* ausgestattet und *sampūrṇa*. Er wird in der Abendzeit gesungen und entsteht aus dem [*māyāmālava*]*gaula-mela*.»

In den Quellen wird die Tonleiter von *rāga nādanāmakriyā* unterschiedlich angegeben. KRISHNA PRASAD (2008) verwendet die Noten nicht in gewohnter Abfolge. Sowohl *ārohaṇa* wie auch *avarohaṇa* beginnen nicht mit *ṣaḍja* sondern mit *niṣāda*.<sup>119</sup> Bei KAUFMANN (1991) beginnt der *rāga* wie gewohnt mit *ṣaḍja*, endet jedoch auf *niṣāda* in der aufsteigenden Tonleiter und kann in der absteigenden ebenfalls auf *niṣāda* der unteren Oktave enden<sup>120</sup>. Es werden hier KRISHNA PRASADS Angaben befolgt.

Das *ārohaṇa* und *avarohaṇa* von *rāga nādanāmakriyā* lautet:

<sup>116</sup> Dieser *rāga* wird in bestimmten Primärquellen aufgrund seiner historischen Entwicklung auch *nādarāmakriyā* genannt, s. SATHYANARAYANA (2006:229 ff.). Beide Namen werden hier daher als Synonyme behandelt.

<sup>117</sup> MudRL I.20cd & 21d

<sup>118</sup> VeṅkCP V.51cd & 52ab

<sup>119</sup> S. KRISHNA PRASAD (2008:413).

<sup>120</sup> S. KAUFMANN (1991:137); KAUFMANN weist jedoch auf den *niṣādāntya*-Charakter des *rāga* hin und bemerkt noch eine weitere Variante des *ārohaṇa* mit ṣ-r-m-g-m etc. statt ṣ-r-g-m etc. Ausserdem spricht er von einer Variante des *rāga* in Kerala, welche *ṣaḍja* in der oberen Oktave nimmt. In dieser Variante unterscheidet sich *nādanāmakriyā* nicht mehr von seinem Mutter-*rāga*.

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ṇ <sub>2</sub>	<i>kākali-niṣāda</i>	ʼH	
ṣ	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>nyāsa, graha &amp; aṁśa</i>
r <sub>1</sub>	<i>śuddha-ṛṣabha</i>	D <sub>b</sub>	<i>aṁśa</i>
g <sub>2</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E	
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	<i>aṁśa</i>
p	<i>pañcama</i>	G	
d <sub>1</sub>	<i>śuddha-dhaivata</i>	A <sub>b</sub>	<i>aṁśa</i>
n <sub>2</sub>	<i>kākali-niṣāda</i>	H	

Die Note *ṣaḍja* als *graha-svara* wird auch von Veṅkaṭamakhi erwähnt:

guṇḍakriyā mecabaulir nādarāmakriyas tathā | [...] eka-trimśadime rāgāḥ ṣaḍja-nyāsa-grahāṁśakāḥ |<sup>121</sup>

«*Guṇḍakriyā, mecabauli, nādarāmakriyā*, [...] dies sind die 31 *rāga*, welche [die Note] *ṣaḍja* als *nyāsa*-, *graha*- und *aṁśa-svara* haben.»

In den Quellen der anderen Autoren wird dieser *rāga* nicht erwähnt, was auf eine relativ kurze Vergangenheit schliessen lässt. Der *rāga* ist daher wohl kaum älter als 400 Jahre.

Neben Veṅkaṭamakhi wird auch in Mudduveṅkaṭamakhis *Rāgalakṣaṇa nādanāmakriyā* als Abend-*rāga* beschrieben:

[...] ārohe 'py avarohe ca kvacit syād alpa-pañcamah || nādarāmakriyā pūrṇā sāyam geyā hi sa-grahā |<sup>122</sup>

«[...] Im *ārohaṇa* und *avarohaṇa* ist [die Note] *pañcama* manchmal klein (= selten gebraucht). [*Rāga*] *nādanāmakriyā* ist [*sam*] *pūrṇa*, wird am Abend gesungen und hat [die Note] *s[ṣaḍja]* als *graha-svara*.»

KAUFMANN (1991) spricht auch vom späten Nachmittag und frühen Abend als ideale Aufführungszeit.<sup>123</sup>

Mudduveṅkaṭamakhi zählt diesen *rāga* zu den ausdrucksstarken *rakti-rāga*:

malārī devagāndhārī nādarāmakriyā tatha | asāverī-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ ||<sup>124</sup>

«*Malārī, devagāndhārī, nādarāmakriyā, asāverī, pūrvi, gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

<sup>121</sup> VeṅkCP V.29ab & 33ab

<sup>122</sup> MudRL I.30cd & 31ab

<sup>123</sup> S. KAUFMANN (1991:137).

<sup>124</sup> MudRL I.46

Welche spezifische *bhāva* durch den *rāga* ausgedrückt werden, wird in der Sanskrit-Literatur nicht erwähnt. SAMBAMOORTHY (1994b) schreibt diesem *rāga* die Eigenschaft zu, das Gefühl von Pathos hervorzurufen.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> S. SAMBAMOORTHY (1994b:24).

### 3. *Bhairavī*<sup>126</sup> (*ōḍi bāraiya vaikunṭhapati*)

*Bhairavī*<sup>127</sup> ist aufgrund seiner Ähnlichkeit die beliebtere Alternative zu seinem Mutter-*rāga naṭabhairavī* und wird in Aufführungen oft gespielt.<sup>128</sup> Seine Spezialität besteht im Hinzu-nehmen einer fremden Note in der aufsteigenden Tonleiter. VNP (2000a) behauptet jedoch, dass die Mode, *bhairavī* vermehrt mit *catuḥśruti-dhaivata* zu singen, eine neuere Entwicklung ist, und dass die alte Singart des *rāga* hauptsächlich *śuddha-dhaivata* verwendete.<sup>129</sup> KAUFMANN (1991) relativiert diese These, indem er darauf hinweist, dass es Musiker gibt, die auch in aufsteigenden Passagen *śuddha-dhaivata* anwenden, da sie nicht an eine strikte Regel gebunden sind.<sup>130</sup>

Die Eigenschaften von *janya-rāga bhairavī* sind:

- Er übernimmt von seinem Mutter-*rāga* alle sieben Noten (*sampūrṇa*).
- Er nimmt in der aufsteigenden Tonleiter eine fremde Note dazu (*ekānya-svara-bhāṣāṅga-rāga*).
- Alle Noten folgen der richtigen Reihenfolge (*krama*).

Die Eigenschaft als *bhāṣāṅga-rāga* wird auch von Mudduveṇkaṭamakhi bestätigt.<sup>131</sup>

Das *ārohaṇa* von *rāga bhairavī* lautet:

---

<sup>126</sup> PRAJNANANANDA (1981:132f.) behauptet ohne Nachweis, dass dieser *rāga* aus den zeremoniellen Melodien Eingeborenen eines *bhairavā*-Stammes entstanden sei. Sie lebten angeblich in den Tälern des Himalaya-Gebirges. Daher soll dieser *rāga* bis ins 11. Jh. zurückgehen.

<sup>127</sup> *Bhairavī* ist ein anderer Name für Śivas Frau Parvatī.

<sup>128</sup> Vgl. KAUFMANN (1991:205 & 207).

<sup>129</sup> S. VNP (2000a:vii).

<sup>130</sup> S. KAUFMANN (1991:207).

<sup>131</sup> [...] tv atha bhāṣāṅga-lakṣaṇāḥ |  
bhairavy-āhari-dhanyāśī gopikādyavasantākāḥ || MudRL I.27bcd  
«[...] Dann sind da die [*rāga*] *bhairavī*, *āharī*, *dhanyāśī* und *gopikāvasantā* mit der Eigenschaft *bhāṣāṅga*.»



Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-ṛṣabha	D	aṁśa, chāyā & nyāsa
g <sub>1</sub>	sādhāraṇa-gāndhāra	E <sub>b</sub>	chāyā
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	chāyā & nyāsa
p	pañcama	G	aṁśa & nyāsa
d <sub>2</sub>	catuḥśruti-dhaivata	A	aṁśa, graha & nyāsa <sup>132</sup>
n <sub>1</sub>	kaiśikī-niṣāda	H <sub>b</sub>	chāyā & nyāsa
ś	ṣaḍja	C'	

Das avarohaṇa des rāgas *bhairavī* hat folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	ṣaḍja	C'	
n <sub>1</sub>	kaiśikī-niṣāda	H <sub>b</sub>	chāyā & nyāsa
d <sub>1</sub>	śuddha-dhaivata	A <sub>b</sub>	aṁśa, graha & nyāsa
p	pañcama	G	aṁśa & nyāsa
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	chāyā & nyāsa
g <sub>1</sub>	sādhāraṇa-gāndhāra	E <sub>b</sub>	chāyā
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-ṛṣabha	D	aṁśa, chāyā & nyāsa
s	ṣaḍja	C	

KAUFMANN (1991) zählt neben *catuḥśruti-ṛṣabha* auch *sādhāraṇa-gāndhāra*, *śuddha-madhyama* und *kaiśikī-niṣāda* zu den *aṁśa-svara*.<sup>133</sup>

*Rāga bhairavī* ist ein bekannter *rakti-rāga*<sup>134</sup> und wird laut Schriften vornehmlich abends gesungen:

[...] *bhairavī* kedāragaulaḥ [...] ||

[...] *asāverī-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ* ||<sup>135</sup>

«***Bhairavī***, [...], *asāverī*, *pūrvi*, *gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

<sup>132</sup> Normalerweise können *anya-svara* keine *nyāsa-svara* sein, doch *bhairavī* ist eine der wenigen Ausnahmen, s. SAMBAMOORTHY (1994b:353). Daher ist *catuḥśruti-dhaivata* ein *nyāsa-svara* wie auch ein *aṁśa*- und *graha-svara*:

[...] *rāgo mallaharī ghaṇṭāravo velāvalī tathā* ||

*bhairavī ceti catvāro dha-nyāsāṁśa-grahāḥ smṛtāḥ* | VeñkCP V.37cd & 38ab

«*Rāga mallaharī*, *ghaṇṭārava*, *velāvalī* und *bhairavī*, diese vier werden erinnert als diejenigen mit *dhaivata* als *nyāsa*-, *aṁśa*-, und *graha-svara*.»

SAMBAMOORTHY (1994b) stimmt jedoch nicht mit der Eigenschaft beider *dhaivata* überein, s. SAMBAMOORTHY (1994b:354). Er charakterisiert nur *catuḥśruti-dhaivata* als *nyāsa-svara* und nur *śuddha-dhaivata* als *aṁśa-svara*.

<sup>133</sup> S. KAUFMANN (1991:205 & 207).

<sup>134</sup> S. SAMBAMOORTHY (1994b:354).

<sup>135</sup> MudRL I.41c & 46cd

[...] sampūrṇo bhairavī-rāgaḥ sāyam-kāle pragīyate ||  
pañcaśruti-dhaivato'tra kvacit sthāne prayujyate |<sup>136</sup>

«*Rāga bhairavī* ist *sampūrṇa*, wird zur Abendzeit gesungen und verwendet an bestimmten Stellen auch [die Note] *pañcaśruti-dhaivata*.»

Veṅkaṭamakhi bestätigt *bhairavī* als Abend-*rāga*, definiert ihn aber als *upāṅga*- und nicht *bhāṣāṅga-rāga*.<sup>137</sup>

sāyāhna-rāgaḥ sampūrṇas-tūpāṅgaḥ bhairavī smṛtaḥ |<sup>138</sup>

«*Rāga bhairavī* wird erinnert als Abend-*rāga*, welcher *sampūrṇa* und *upāṅga* ist.»

Nach KAUFMANN (1991) kann *bhairavī* zu jeder Tageszeit aufgeführt werden.<sup>139</sup>

Welche *bhāva* für *rāga bhairavī* charakterisierend sind, wird in der Literatur nicht ausgeführt. Er wirkt in der Singweise mit Betonung auf *śuddha-dhaivata* majestätisch und erhaben.<sup>140</sup> PRAJNANANANDA (1981) spricht davon, dass der *rāga* ursprünglich Angst (*bhayānaka*) und Mitgefühl (*karuṇa*) erzeugte, dass er aber in seiner modernen Singweise Gelassenheit, Stille und Ruhe ausdrücke und daher eher dem Ausdruck von *śṛṅgāra*- oder *śānta-rasa* entspreche.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> MudRL II.61cd & 62ab

<sup>137</sup> Auch im ŚārṅSR (II.13d & 16 d) wird *rāga bhairavī* als *upāṅga-rāga* definiert. Diese unterschiedliche Anschauung dieses *rāga* wurzelt in seiner historischen Entstehung, in welcher *rāga bhairavī* je nach Zeitepoche selbst als *melakartā-rāga* oder auch als *janya-rāga* anderer *mela-rāga* definiert wurde, vgl. SATHYANARAYANA (2006:226ff. und 241ff.), ŚārṅSR III.135cd & 136 ab, Saṅgītaśiromaṇi XI.223a, 225a & 258c.

<sup>138</sup> VeṅkCP V.95ab

<sup>139</sup> S. KAUFMANN (1991:207).

<sup>140</sup> S. VNP (2000a:vii).

<sup>141</sup> S. PRAJNANANANDA (1981:133f.).

#### 4. Ābhēri (vṛndāvanado!)

Über *rāga ābhēri* gibt es nur spärliche Informationen in den Quellen. Er ist ein *janya-rāga* und kann theoretisch von zwei Mutter-*rāga* abgeleitet werden.<sup>142</sup> Als *janya* von *karaharapriya* führt er jedoch in der absteigenden Tonleiter ein *catuḥśruti-dhaivata* auf, was ihn von dem hier abgebildeten *rāga* unterscheidet, der von *rāga naṭabhairavī* abgeleitet wird.

Seine Eigenschaften sind:

- Er verwendet in der aufsteigenden fünf und in der absteigenden Tonfolge sieben Noten (*auḍava-sampūrṇa*).
- Alle Noten folgen der richtigen Reihenfolge (*krama*).
- Er nimmt keine fremden Noten dazu (*upāṅga*).

Die aufsteigende Tonleiter lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	ṣaḍja	C
g <sub>1</sub>	sādhāraṇa-gāndhāra	E <sub>b</sub>
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F
p	pañcama	G
n <sub>1</sub>	kaiśikī-niṣāda	H <sub>b</sub>
ś	ṣaḍja	C'

Die absteigende Tonleiter lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ś	ṣaḍja	C'
n <sub>1</sub>	kaiśikī-niṣāda	H <sub>b</sub>
d <sub>1</sub>	śuddha-dhaivata	A <sub>b</sub>
p	pañcama	G
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F
g <sub>1</sub>	sādhāraṇa-gāndhāra	E <sub>b</sub>
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-ṛṣabha	D
s	ṣaḍja	C

Nach KAUFMANN (1991) kann *ābhēri* jederzeit aufgeführt werden.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> S. KAUFMANN (1991:222 & 270).

<sup>143</sup> S. KAUFMANN (1991:222).

## 5. Sindhu bhairavī (ārige vadhuvāde)

*Sindhu bhairavī* wird in keiner der Sanskrit-Quellen genannt. Die OEMI (2011) erwähnt *sindhu bhairavī* nur als *rāga* der klassischen nordindischen Musik, macht aber keine Hinweise zu seiner Verwendung in der karnatischen Musik.<sup>144</sup> KAUFMANN (1991) führt *sindhu bhairavī* als *janya-rāga* von *nāṭakapriya* auf.<sup>145</sup> Die Note *ṛṣabha* fehlt dieser Form und *dhaivata* ist aufgrund des Mutter-*rāga* als *catuḥśruti* und nicht als *śuddha* aufgeführt. KRISHNA PRASAD (2008) führt keine entsprechende Variante von *sindhu bhairavī* als *nāṭakapriya-janya* auf. KAUFMANN (1991) Entsprechung für den hier abgebildeten *sindhu bhairavī* heisst *gītāmōhinī*.<sup>146</sup>

Die Eigenschaften von *rāga sindhu bhairavī* sind wie folgt:

- Er nimmt dieselben Noten wie sein Mutter-*rāga* (*upāṅga*).
- Er lässt in der aufsteigenden Tonleiter die Note *pañcama* weg (*pañcama-varjya*).
- Der Verlauf der Tonleiter weist keine Unregelmässigkeit auf (*krama*).
- *Sindhu bhairavī* nimmt in der aufsteigenden Tonleiter sechs, in der absteigenden sieben Noten (*ṣaḍava-sampūrṇa*).

*ārohaṇa* von *rāga sindhu bhairavī* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	ṣaḍja	C
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-ṛṣabha	D
g <sub>1</sub>	sādhāraṇa-gāndhāra	E <sub>b</sub>
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F
d <sub>1</sub>	śuddha-dhaivata	A <sub>b</sub>
n <sub>1</sub>	kaiśikī-niṣāda	H <sub>b</sub>
ś	ṣaḍja	C'

<sup>144</sup> S. OEMI (2011:979f.).

<sup>145</sup> S. KAUFMANN (1991:88).

<sup>146</sup> S. KAUFMANN (1991:244).

*avarohaṇa* von *rāga sindhu bhairavī* hat folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>
d <sub>1</sub>	<i>śuddha-dhaivata</i>	A <sub>b</sub>
p	<i>pañcama</i>	G
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F
g <sub>1</sub>	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E <sub>b</sub>
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D
s	<i>ṣaḍja</i>	C

## 6. *Darbārī kāṇaḍā* (ārige vadhuvāde)

*Darbārī kāṇaḍā*<sup>147</sup> ist ein beliebter *rāga* in der klassischen nordindischen Musik. Er ist einer der wenigen *rāga*, der in der nord- und südindischen Musik identisch ist. Über seine Entstehung bestehen unterschiedliche Legenden. In jedem Fall wird der *rāga* mit Königshöfen assoziiert, was sich auch im Namen *darbār* (Hi.: «Königshof») widerspiegelt. Der Grossteil der Fachliteratur spricht bei *darbārī kāṇaḍā* von einem nordindischen *rāga*, welcher in die karnatische Musik aufgenommen wurde, namentlich am königlichen Hof von Thanjavur.<sup>148</sup> KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984), GANGOLY (2004) und OEMI (2011) schreiben die Entstehung des *rāga* dem nordindischen Hofmusiker Tānsen (Hi.: तानसेन, 1493 – 1586) zu, der unter dem muslimischen König Akbār neue Variationen von *rāga* einführte, was zur Bildung des *darbārī kāṇaḍā* führte.<sup>149</sup> Das *Rāgalakṣaṇa* klassifiziert diesen *rāga* dementsprechend als *deśī-rāga*.<sup>150</sup> Der *rāga* findet nur in den jüngeren südindischen Schriften, wie dem *Rāgalakṣaṇa* oder der *Saṅgīta Sampradāya Pradarśinī* (19. Jh.) Erwähnung, was darauf hinweist, dass er kaum älter als 300 Jahre ist.<sup>151</sup> KAUFMANN (1991) nennt keinen *darbārī kāṇaḍā*, sondern unter jedem Teilnamen einen eigenen *rāga*. Beide *rāga* zählt er nicht zu den *janya-rāga* von *naṭabhairavī* sondern von *karaharapriya*.<sup>152</sup> Sowohl *rāga kāṇaḍā* wie auch *rāga darbār* unterscheiden sich daher in der Note *dhaivata* (*catuḥśruti* statt *śuddha*) von dem hier gezeigten *darbārī kāṇaḍā*. *Rāga darbār* nach KAUFMANN nimmt ausserdem im *ārohaṇa* kein *sādhāraṇa-gāndhāra*. Die Reihenfolge der Noten sowohl in aufsteigender wie auch in absteigender Tonleiter weichen ebenfalls von den Angaben bei KRISHNA PRASAD (2008) ab.<sup>153</sup> KAUFMANN führt unter dem *mela-rāga naṭabhairavī* keinen *rāga* auf, der Ähnlichkeit mit dem hier dargestellten *darbārī kāṇaḍā* hat.<sup>154</sup> Auch im *Rāgalakṣaṇa* wird *darbārī kāṇaḍā* in der Liste der *janya-rāga* von *śrī* (bzw. *karaharapriya*, s. u.) erwähnt.<sup>155</sup> Das *Rāgalakṣaṇa* beschreibt die Eigenschaften von *rāga darbāru* sehr vage:

darabāruśca sampūrṇo lakṣyamārgena gīyate ||<sup>156</sup>

«*Darabāru* ist *sampūrṇa* und wird entsprechend seinen Merkmalen gesungen.»

Eigenschaften zu den Noten von *rāga darbārī kāṇaḍā* werden im *Rāgalakṣaṇa* nicht genannt.<sup>157</sup> Mudduveṇkaṭamakhi weist lediglich auf den zeitgenössischen Gebrauch des *rāga*

<sup>147</sup> Mudduveṇkaṭamakhi nennt diesen *rāga darbāru*, s. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:120). In der nordindischen Musik wird er auch nur *darbārī* genannt, s. OEMI (2011:255).

<sup>148</sup> Vgl. SAMBAMOORTHY (1984:98), OEMI (2011:257) & SATHYANARAYANA in MudRL (2010:2, 105 & 119f.)

<sup>149</sup> S. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:75, 77), GANGOLY (2004:77) und OEMI (2011:255).

<sup>150</sup> S. MudRL I.47a & 49d.

<sup>151</sup> S. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:105).

<sup>152</sup> S. KAUFMANN (1991:266 & 267).

<sup>153</sup> S. KRISHNA PRASAD (2008:102ff.).

<sup>154</sup> Der einzige *naṭabhairavī-janya-rāga* der bei KAUFMANN (1991:232) wie der hier dargestellte *darbārī kāṇaḍā* eine *niṣādāntya*-Eigenschaft aufweist, ist *rāga nagagāndhāri*. Im Gegensatz zu *darbārī kāṇaḍā* ist dieser aber kein *vakra-rāga*.

<sup>155</sup> S. MudRL II.68ff. und SATHYANARAYANA in MudRL (2010:105).

<sup>156</sup> MudRL II.82cd

<sup>157</sup> S. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:123).

hin.<sup>158</sup>

Die Eigenschaften von *rāga darbārī kāṇaḍā* sind:

- Er hat sieben Noten in aufsteigender und absteigender Tonleiter (*sampūrṇa*).
- Er übernimmt alle Noten seines Mutter-*rāga* (*upāṅga*).
- Er ist in der Abfolge der Tonleiter an zwei Stellen unregelmässig (*ubhaya-vakra*).

Das *ārohaṇa* von *rāga darbārī kāṇaḍā* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ṇ <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>
s	<i>ṣaḍja</i>	C
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D
g <sub>1</sub>	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E <sub>b</sub>
s	<i>ṣaḍja</i>	C
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F
p	<i>pañcama</i>	G
d <sub>1</sub>	<i>śuddha-dhaivata</i>	A <sub>b</sub>
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'

Das *avarohaṇa* von *rāga darbārī kāṇaḍā* hat folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'
d <sub>1</sub>	<i>śuddha-dhaivata</i>	A <sub>b</sub>
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>
p	<i>pañcama</i>	G
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F
p	<i>pañcama</i>	G
g <sub>1</sub>	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E <sub>b</sub>
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D
s	<i>ṣaḍja</i>	C

Über die ideale Aufführungszeit dieses *rāga* gibt es keine genaueren Angaben.<sup>159</sup>

<sup>158</sup> S. o.

<sup>159</sup> S. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:124).

In der nordindischen Musik wird dieser *rāga* mit einem königlichen Soldaten in vollem Ornat assoziiert, der in seinen Händen ein Schwert und den Stosszahn eines Elefanten trägt. Eine andere *dhyāna*-Assoziation beschreibt ihn als wunderschöne dunkle Frau.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> S. OEMI (2011:255).



## 7. *Kāpi* (*jagaduddhāraṇa*)

*Hindusthāni*<sup>161</sup> *kāpi* ist nachweislich erst im späten 19. Jh. in die karnatische Musik eingeflossen und kann daher unmöglich von Purandara für eine seiner Kompositionen bestimmt worden sein. Wahrscheinlicher ist, dass Purandara den älteren *rāga kāpi*, heute genannt *karnāṭaka kāpi*, ausgewählt hat. Dieser kann im Verlauf der Zeit mit *hindusthāni kāpi* ausgetauscht worden sein. Vergleichbares ist mit entsprechenden Kompositionen von Tyāgarāja geschehen.<sup>162</sup> Sowohl *hindusthāni* wie auch *karnāṭaka kāpi* stammen von *melakartā-rāga karaharapriya* ab, weisen dennoch kleinere Unterschiede in der Tonskala auf. Es ist daher nötig, beide *kāpi-rāga* zu dokumentieren.

---

<sup>161</sup> In der Geschichte der *rāga* der klassischen indischen Musik zeichnete sich ab dem 15. Jh. eine unterschiedliche Entwicklung im Norden und im Süden Indiens ab, s. THIELEMANN (1999:67). Diese Entwicklung hatte unter anderem zur Folge, dass sich vor allem die Anzahl und die Namen der *rāga* zu unterscheiden begannen. Seither besitzen *rāga*, obwohl sie unter dem gleichen Namen sowohl in der nord- wie auch in der südindischen Musik vorhanden sind, meist unterschiedliche Ton-Skalen. Wird ein solcher *rāga* für eine Komposition benutzt, ist eine Spezifikation desselben unumgänglich. Die Präfixe «Hindusthani» und «Karnataka» werden daher eingesetzt, um eine Verwechslung mit gleichnamigen *rāga* des anderen Musik-Stils zu verhindern.

<sup>162</sup> S. OEMI (2011:429).

### *Karnāṭaka kāpi*

*Rāga karnāṭaka kāpi* hat folgende Eigenschaften:

- Er übernimmt alle Noten von *karaharapriya* ohne eine fremde Note dazu zu nehmen (*sampūrṇa-sampūrṇa-upāṅga*).
- Die Noten sind nicht in geordneter Reihenfolge (*vakra*).

*Kāpi* als *sampūrṇa-rāga* bestätigt auch Mudduveṇkaṭamakhi, er bezeichnet diesen aber als *bhāṣāṅga-rāga*, was wiederum die Eigenschaft von *hindusthāni kāpi* ist.<sup>163</sup>

kāpi-rāgaś ca sampūrṇaḥ sa-grahaḥ sārva-kālikaḥ |<sup>164</sup>

«*Rāga kāpi* ist *sampūrṇa*, hat [die Note] *ṣaḍja* als *graha-svara* und [wird] jederzeit [gesungen].»

Bei KAUFMANN (1991) ist *karnāṭaka kāpi* nur in der aufsteigenden Tonleiter *vakra*, in der absteigenden hingegen ist er *krama*.<sup>165</sup>

Das *ārohaṇa*<sup>166</sup> von *karnāṭaka kāpi* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	graha
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-rṣabha	D	
g <sub>1</sub>	sādhāraṇa-gāndhāra	E <sub>b</sub>	
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-rṣabha	D	
p	pañcama	G	
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	
p	pañcama	G	
d <sub>2</sub>	catuḥśruti-dhaivata	A	
n <sub>1</sub>	kaiśiki-niṣāda	H <sub>b</sub>	
ś	ṣaḍja	C'	graha

Das *avarohaṇa* lautet:

<sup>163</sup> S. u.

<sup>164</sup> MudRL II.77ab

<sup>165</sup> S. KAUFMANN (1991:292).

<sup>166</sup> S. KRISHNA PRASAD (2008:291).

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	<i>graha</i>
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>	
d <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	
p	<i>pañcama</i>	G	
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
g <sub>1</sub>	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E <sub>b</sub>	
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D	
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i>

Weitere Informationen zu diesem *rāga* sind nicht vorhanden.

### *Hindusthāni kāpi*

Wie in vielen *rāga*, die in die karnatische Musik aus Nordindien übernommen wurden, kann es in der Praxis dieses *rāga* Abweichungen von den gegebenen Eigenschaften geben.<sup>167</sup>

Die Eigenschaften von *rāga hindusthāni kāpi* sind wie folgt:

- Er benutzt in der aufsteigenden Tonleiter fünf, in der absteigenden Tonleiter benutzt er alle sieben Noten (*auḍava-sampūrṇa*).
- Zusätzlich zu den Noten aus *karaharapriya* nimmt er die abweichende Note *kākalī-niṣāda* dazu (*bhāṣāṅga*).
- In der absteigenden Tonleiter sind die Noten nicht in einer regelmässigen Abfolge (*vakra*).

Diese Eigenschaften bestätigt auch Mudduveṇkaṭamakhi.<sup>168</sup> Aufgrund dieser Beschreibung des *rāga* ist es wahrscheinlich, dass Mudduveṇkaṭamakhi, auch mit der Aussage oben, *hindusthāni kāpi* beschreibt, der ja in der absteigenden Tonleiter das *sampūrṇa*-Prädikat trägt, und nicht *karnāṭaka kāpi*.

Die aufsteigende Tonleiter von *hindusthāni kāpi* lautet wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	ṣaḍja	C
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-rṣabha	D
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F
p	pañcama	G
n <sub>1</sub>	kaiśikī-niṣāda	H <sub>b</sub>
ś	ṣaḍja	C'

<sup>167</sup> S. KAUFMANN (1991:282f.).

<sup>168</sup> bhāṣāṅgāḥ śrīrañjanī ca kāpī-rāgo huśānikā | MudRL I.30ab  
«Bhāṣāṅga sind śrīrañjanī, rāga kāpi und huśānī.»

In der absteigenden Tonleiter benutzt der *rāga hindusthāni kāpi* folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>	
d <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>	
p	<i>pañcama</i>	G	
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
g <sub>1</sub>	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E <sub>b</sub>	<i>aṁśa</i>
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D	
s	<i>ṣaḍja</i>	C	

*Rāga hindusthāni kāpi* ist laut Mudduveṇkaṭamakhi ein *rakti-rāga*:

[...] madhyamāvatī-dhanyāśī-saurāṣṭri kāpi-mohanā ||

[...] asāverī-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ ||<sup>169</sup>

«[...], *madhyamāvatī*, *dhanyāśī*, *saurāṣṭri*, ***kāpi***, *mohanā* [...], *asāverī*, *pūrvi*, *gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

<sup>169</sup> MudRL I.42cd & 46cd

## 8. *Madhyamāvatī*<sup>170</sup> (*bhāgyada lakṣmī bārammā*)

Śārṅgadeva zählt diesen *rāga* zu den altbekannten *rāga* seiner Zeit:

madhyamādir mālavaśrīṣ toḍī baṅgāla-bhairavau |

[...]

dhanyāsī-deśī-deśākhyā rāgāṅgāṇi trayodaśa |<sup>171</sup>

«**Madhyamādi**, *mālavaśrī*, *toḍī*, *baṅgāla*, *bhairava*, [...], *dhanyāsī*, *deśī* und *deśākhyā* sind die dreizehn *rāgāṅga*.»

Die Eigenschaften von *rāga madhyamāvatī* sind wie folgt:

- Er braucht von seinem Mutter-*rāga* fünf Noten (*auḍava-auḍava*).
- Die Noten sind in regelmässiger Abfolge (*krama*).
- Er nimmt keine fremde Note dazu (*upāṅga*).

*Ārohaṇa* und *avarohaṇa* lauten wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-ṛṣabha	D	<i>aṁśa</i>
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	<i>graha</i> , <i>nyāsa</i> & <i>aṁśa</i>
p	pañcama	G	
n <sub>1</sub>	kaiśikī-niṣāda	H <sub>b</sub>	<i>aṁśa</i>
ś	ṣaḍja	C'	

Śārṅgadeva und Veṅkaṭamakhin definieren *rāga madhyamāvatī* bezüglich seiner *svara*-Eigenschaften wie folgt:

madhyamādir ma-grahāṁśā [...] |<sup>172</sup>

«**Madhyamādi** hat [die Note] *madhyama* als *graha*- und *aṁśa-svara* [...].»

jayantaseno bahulī madhyamādir ime trayah |

ma-grahā madhyama-nyāsā māṁśakāḥ parikīrtitāḥ ||<sup>173</sup>

«*Jayantasena*, *bahulī* und **madhyamādi** haben die [die Note] *madhyama* als *graha*-, *nyāsa*- und *aṁśa-svara*.»

Das *Saṅgītaśiromaṇi* beschreibt diese Eigenschaften noch ausführlicher:

<sup>170</sup> Der Name *madhyamāvatī* ist laut Quellen auf den Namen *madhyamādi* zurückzuführen, s. SATHYANARAYANA (2006:322). Der *rāga* ist auch nur unter diesem Namen in den vorliegenden Primärquellen erwähnt. Daher werden diese beiden Namen fortan als Synonyme verwendet.

<sup>171</sup> ŚārṅSR II.10ab & 11ab

<sup>172</sup> ŚārṅSR II.70c

<sup>173</sup> VeṅkCP V.36

madhyama-grāma-rāgāṅgo madhyamādiḥ pragīyate |  
 ayaṁ grahe madhyamaḥ syān nyāsenāṁśena madhyamaḥ ||  
 ṣaḍja-madhyamayos tāra-mandravān madhyamo grahe |  
 madhyamo vā dhaivato vā nyāsenāṁśena madhyamaḥ ||<sup>174</sup>

«*Madhyamādi* wird als *rāgāṅga* von *madhyamagrāma* gesungen. [Die Note] *madhyama* ist gleichzeitig *graha*-, *nyāsa*- und *amśa-svara*. [Die Noten] *ṣaḍja* und *madhyama* sind die, welche die obere resp. die mittlere Oktave dominieren. *madhyama* ist die Anfangsnote (*graha-svara*). *madhyama* und *dhaivata* sind die Verschlussnoten (*nyāsa-svara*). [Die Note] *madhyama* ist dominant (*amśa-svara*).»

Das *Saṅgītaśiromaṇi* beschreibt die Aufführungszeit und den Platz im Repertoire des *rāga* wie folgt:

grīṣmasya prathame yāme śṛṅgāre syād asau rase |  
 gāyakāḥ prāṇ prayujyāmurṁ saṁpūrṇaṁ vaiṇikā api ||  
 iṣṭaṁ prayujante<sup>175</sup> rāgaṁ te nāsau prāṇ-niveditaḥ ||<sup>176</sup>

«Im [Beschreiben des] *śṛṅgāra-rasa* sollte er im ersten Tagesabschnitt des Sommers [gesungen werden]. Nachdem Sänger wie auch Vīṇa-Spieler diesen *rāga* gesamthaft erschlossen haben, führen sie [anschliessend] einen beliebigen *rāga* auf. Er ist den Früheren nicht bekannt.»

Damit führt das *Saṅgītaśiromaṇi* auch gleich die Eigenschaft an, dass dieser *rāga* ein beliebter Eröffnungs-*rāga* ist, da er als verheissungsvoll gilt.<sup>177</sup>

Veṅkaṭamakhi sagt zur Aufführungsart des *rāga*:

ri-dha-lopād auḍuvo 'yaṁ sāyaṁ-kāle pragīyate |  
 raktir etasya rāgasya muralyāṁ dṛśyate 'dhikā ||<sup>178</sup>

«Er ist ein *auḍuva*[-*rāga*], der [die Noten] *ṛṣabha* und *dhaivata* auslöst und zur Abendzeit gesungen werden kann. Die Farbe dieses *rāga* zeigt sich am meisten durch [das Spielen] der Muralī-Flöte<sup>179</sup>.»

Die Flöte scheint für das Wiedergeben dieses *rāga* ein bevorzugtes Instrument zu sein, und hat sogar die Fähigkeit, den *rāga* zu verändern, wie das *Saṅgītaśiromaṇi* beschreibt:

mudrayitvā svaram mandram anya-chāyena varṁśikaiḥ |  
 kriyate madhyamādiś cen śaṁkarābharaṇo bhavet ||<sup>180</sup>

<sup>174</sup> Saṅgītaśiromaṇi XI.155 & 156

<sup>175</sup> So richtig, statt *prayujyate* in der Ausgabe.

<sup>176</sup> Saṅgītaśiromaṇi XI.155 – 158ab

<sup>177</sup> S. OEMI (2011:617).

<sup>178</sup> VeṅkCP V.87

<sup>179</sup> Muralī ist die Flöte, die Kṛṣṇa spielt, wie in seiner Darstellung als Muralīdhāra, s. OEMI (2011:697).

<sup>180</sup> Saṅgītaśiromaṇi XI.264

«Wenn Flötenspieler *rāga madhyamādi* mit fremden *chāyā-svara* in der mittleren Oktave mittels *mudrita* spielen, dann wird daraus *rāga śaṅkarābharaṇa*.»



## 9. *Candrakaurṁs* (*kaṇḍe nā gōvindana*)

*Candrakaurṁs* ist ein weiterer nordindischer *rāga*, der in der karnatischen Musik zur Anwendung kommt. Für die nordindische Musik nennt KAUFMANN (1993) drei, OEMI (2011) sogar vier verschiedene Arten von *candrakaurṁs*.<sup>181</sup> Dementsprechend führt auch KRISHNA PRASAD (2008) zwei karnatische *rāga* auf, die einem nordindischen *candrakaurṁs-rāga* entsprechen.<sup>182</sup> Die hier vorgestellte Variante ist jene, die dem *melakartā-rāga karaharapriya* zugeordnet und auch *hindola gāminī*<sup>183</sup> genannt wird. Seine Eigenschaften sind:

- Er braucht von seinem Mutter-*rāga* fünf Noten (*auḍava-auḍava*).
- Er nimmt keine fremde Note dazu (*upāṅga*).
- Die Noten sind in regelmässiger Abfolge (*krama*).

Seine auf- und absteigende Tonleiter lautet daher wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	<i>ṣaḍja</i>	C
g <sub>1</sub>	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E <sub>b</sub>
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F
d <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'

Weitere Information zur karnatischen Verwendung von *rāga candrakaurṁs* nennen die Quellen nicht.

<sup>181</sup> Vgl. KAUFMANN (1993:435ff.) und OEMI (2011:218f.).

<sup>182</sup> S. KRISHNA PRASAD (2008:77 & 212).

<sup>183</sup> Sowohl die nordindische als auch die karnatische Musik kennen verschiedene *hindola-rāga*-Varianten. NIJENHUIS (1976a:36) erwähnt neben dem karnatischen *hindola* noch zwei *hindola-rāga* der klassischen nordindischen Musik: *Rāg hindol* (Äquivalent zu *rāga alaṅkāri* in der karnatischen Musik) und *rāg hindoli*. In der karnatischen Musik sind vier verschiedene *hindola-rāga* bekannt: *Hindola darbār*, *hindola deśikā*, *hindola vasanta* und *hindola*. *Hindola gāminī* wird nur von KRISHNA PRASAD (2008:212) aufgeführt, aber in keiner der anderen Quellen genannt. Die ersten beiden *hindola* sind sehr selten, und es ist kaum eine Komposition bekannt, die diese *rāga* anwendet, s. OEMI (2011:426f.). *Hindola vasanta* und *hindola* von *naṭabhairavī* benutzen bis auf die Note *pañcama* dieselben Noten. KAUFMANN (1991:221) nennt *hindola vasanta mārgahindōḷa* und weist darauf hin, dass

«the two *rāgas* are often and erroneously described as being identical. While the descents are indeed similar and at times can become identical, the ascents differ in the use and omission of the note PA (G) respectively.»

KRISHNA PRASAD (2008:213 & 214) führt noch einen zweiten *hindola-vasanta-rāga* auf, der von *melakartā-rāga karaharapriya* abgeleitet ist, und der *catuḥśruti-dhaivata* statt *śuddha-dhaivata* aufführt. Hierzu erwähnt KAUFMANN (1991:221):

«There are some musicians who speak about the high intonation of the notes GA and DHA (Eb to E; Ab to A), there is no doubt that they refer to Mārgahindōḷa, In Hindōḷa these notes are never intoned high [...].»

## 10. Mohanā (mella mellane baṁdane)

*Mohanā-rāga* ist einer der ältesten Tonmodi in der indischen Musik. In den einschlägigen Sanskrit-Werken fehlen jedoch Nachweise, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass dieser *rāga* ursprünglich von einem nordindischen volkstümlichen Tonmodus abstammt. Im Laufe der Entwicklung der klassischen Musik in den unterschiedlichen Regionen Indiens hat sich dieser in der *hindusthāni*-Musik als *bhupālī* manifestiert, in der karnatischen Musik festigte er sich seinen Platz unter dem Namen *mohanā*.<sup>184</sup> *Rāga mohanā* könnte rein technisch der *janya* mehrerer *rāga* im *melakartā*-System sein.<sup>185</sup> Mudduveṅkaṭamakhi zählt ihn zu den *janya-rāga* von *rāga kalyāṇī*, dem 65. *rāga* im *melakartā*-System.<sup>186</sup> Dieser *rāga* nennt sich heute *mohanakalyāṇī* oder *śuddhakalyāṇī* und hat eine abweichende absteigende Tonleiter von *rāga mohanā*.<sup>187</sup> Heute weit üblicher ist die Zuteilung des *rāga mohanā* als *janya* von *harikāmbhojī*.

*Rāga mohanā* hat folgende Eigenschaften:

- Er benutzt aus der Vorgabe seines Mutter-*rāga* fünf Noten (*auḍava-auḍava*).
- Die Noten sind in regelmässiger Reihenfolge (*krama*).
- Er nimmt keine fremde Note hinzu (*upāṅga*).

*Mohanā* nimmt im *ārohaṇa* und *avarohaṇa* folgende Noten:<sup>188</sup>

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	graha
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-rṣabha	D	chāyā
g <sub>2</sub>	antara-gāndhāra	E	chāyā & aṁśa
p	pañcama	G	aṁśa
d <sub>2</sub>	catuḥśruti-dhaivata	A	chāyā
ś	ṣaḍja	C'	graha

Mudduveṅkaṭamakhi bestätigt *mohanā* als *auḍava-rāga*<sup>189</sup> und charakterisiert die Note *ṣaḍja* als *graha-svara*, d.h. sie ist die Ausgangsnote des *rāga*.<sup>190</sup> Aufgrund der *lakṣaṇa*-Verteilung der *graha*-, *chāyā*- und *aṁśa-svara* besitzen praktisch alle Noten dieses *rāga* eine gewisse Prominenz, was dazu führt, dass dieser *rāga* kaum Einschränkungen in seiner An-

<sup>184</sup> S. SATHYANARAYANA (2006:227ff.) und OEMI (2011:683).

<sup>185</sup> *Harikāmbhojī* (Nr. 28), *dhīraśaṅkarābharaṇam* (Nr. 29), *vācaspati* (Nr. 64) oder *mecakalyāṇī* (Nr. 65)

<sup>186</sup> śāntakalyāṇī-mele tu yamākalyāṇī<sup>186</sup>-mohane || MudRL I.39b

«Im *śāntakalyāṇī-mela* [geboren] sind *yamunākalyāṇī* und *mohanā*.»

<sup>187</sup> S. KAUFMANN (1991:353 & 660).

<sup>188</sup> KAUFMANN (1991:353) spricht von einer «anahemitonic pentatonic» Tonleiter.

<sup>189</sup> S. o.

<sup>190</sup> auḍavo mohano rāgaḥ sa-grahaḥ sārva-kālikah | MudRLm II.140a

«*Mohanā-rāga* ist *auḍava*, hat [die Note] *sa[ḍja]* als *graha* und [kann] jederzeit [gesungen werden].»

wendungsweise und seinem Anwendungsgebiet erfährt. Er ist daher ein weitverbreiteter *rāga*, der sich für alle Arten von Kompositionen eignet und besonders in der Improvisation sehr beliebt ist.<sup>191</sup>

Nach Mudduveṇkaṭamakhi kann *mohanā* zu jeder Tageszeit gesungen werden.<sup>192</sup> Er zählt den *rāga* zu den sogenannten *rakti-rāga*:

[...] *madhyamāvatī*-dhanyāśī-saurāṣṭri kāpi-mohanā ||

[...] *asāverī*-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ ||<sup>193</sup>

«[...], *Madhyamāvatī*, *dhanyāśī*, *saurāṣṭri*, *kāpi*, ***mohanā***, [...], *asāverī*, *pūrvi*, *gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

Damit gehört *mohanā* zu jenen *rāga*, die in der Darbringung des *rāga-bhāva* einen sanften, feinfühligem Charakter besitzen und in der Wiedergabe einer Melodie zart, gewandt und anmutig wirken. Er ist daher imstande, mehr als einen *rasa* zu erzeugen.

---

<sup>191</sup> S. SAMBAMOORTHY (1994b:357) und OEMI (2011:683).

<sup>192</sup> S. o.

<sup>193</sup> MudRL I.43cd & 46cd

## 11. Khamās (kāgada bandide namma)

*Rāga khamās* ist heute ein *janya-rāga* von *harikāmbhojī*. *Khamās* – auch *kamāj* genannt – ist ein Überbleibsel des ehemaligen nordindischen *rāga khaṁmāicī*, welcher wiederum auf den südindischen *rāga kāmbojī* (in der nordindischen Musik-Literatur auch *khaṁbāicī* genannt) zurückgeht.<sup>194</sup> *Khamās* ist daher ein typischer *deśī-rāga* und ist relativ spät in das *melakartā*-System aufgenommen worden. Im *Rāgalakṣaṇa*, in der *Caturdaṇḍīprakāśikā*, im *Saṅgītaśiromaṇi* und im *Saṅgītaratnākara* findet dieser *rāga* keine Erwähnung. SATHYANARAYANA in MudRL (2010) erwähnt lediglich seine Nennung in der *Saṅgīta Sampradāya Pradarśinī* (1904) und im *Rāgalakṣaṇa* von Mahārāja Śāhaji.<sup>195</sup>

*Rāga khamās* hat folgende Eigenschaften:

- Er übernimmt von *harikāmbhojī* sechs Noten in der aufsteigenden Tonleiter, in der absteigenden Tonleiter verwendet der *rāga* alle sieben Noten (*ṣaḍava-sampūrṇa-upāṅga*).
- Die Noten sind in der aufsteigenden Tonleiter nicht in geordneter Reihenfolge, in der absteigenden Tonleiter verwendet der *rāga* alle Noten in gewohnter Abfolge (*eka-svara-vakra-ārohaṇa*).

Das *ārohaṇa* von *rāga khamās* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	graha
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	chāyā, nyāsa & graha
g <sub>2</sub>	antara-gāndhāra	E	
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	aṁśa, chāyā, nyāsa & graha
p	pañcama	G	aṁśa, nyāsa & graha
d <sub>2</sub>	catuḥśruti-dhaivata	A	chāyā
n <sub>1</sub>	kaiśikī-niṣāda	H <sub>b</sub>	chāyā
ś	ṣaḍja	C'	

Das *avarohaṇa* lautet gleich wie die absteigende Tonleiter des Mutter-*rāga harikāmbhojī*.

<sup>194</sup> S. NIJENHUIS (1976a:40).

<sup>195</sup> S. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:99 ff.).

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>
d <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A
p	<i>pañcama</i>	G
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F
g <sub>2</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D
s	<i>ṣaḍja</i>	C

In manchen Kompositionen ist dieser *rāga* ein *bhāṣāṅga-rāga*, indem er den *anya-svara kākālī-niṣāda* nimmt, und zusätzlich die Note *ṛṣabha* ein *varja-svara* ist, d.h. in der Notenskala ganz fehlt.<sup>196</sup> *Khamās* ist wie *rāga kāmboḍī* ein traditioneller Abend-*rāga*, auch in der klassischen nordindischen Musik.<sup>197</sup> Nach SAMBAMOORTHY (1994b) kann *khamās* jederzeit gesungen werden und eignet sich vor allem um *śṛṅgāra*- und *bhakti-bhāva* darzubringen.<sup>198</sup>

<sup>196</sup> S. KRISHNA PRASAD (2008:308) und KAUFMANN (1991:356).

<sup>197</sup> S. NIJENHUIS (1976a:41).

<sup>198</sup> S. SAMBAMOORTHY (1994b:369) und (2006:170).

## 12. *Suraṭi*<sup>199</sup> (*kēḷanō hari*)

*Rāga suraṭi* ist ein *deśī-rāga* und damit ein, aus fremden Regionen übernommener *rāga*.<sup>200</sup> Seine Entstehung geht vermutlich auf den *rāga saurāṣṭra* zurück, welcher wiederum ein sehr alter *rāga* ist und dessen schriftliche Nachweise bis ins 8. Jh. zurückreichen. *Rāga suraṭi* ist als eine Variation zu diesem *rāga* entstanden und findet erstmals namentliche Erwähnung Ende des 17. Jh. bei Ahobala und Locana.<sup>201</sup> Der *rāga* wird daher weder in der *Caturdaṇḍīprakāśikā* noch im *Saṅgītaśiromaṇi* oder *Saṅgītaratnākara* erwähnt. KRISHNA PRASAD (2008) erwähnt sowohl einen *hindusthāni suraṭi*, als auch einen karnatischen *suraṭi*.<sup>202</sup>

*Rāga suraṭi* hat folgende Eigenschaften:

- Er übernimmt von *harikāmbhojī* fünf Noten im *ārohaṇa* und im *avarohaṇa* (*auḍava-auḍava*).
- Alle Noten folgen der richtigen Reihenfolge (*krama*).

Der *bhāṣāṅga*-Charakter wird in den Quellen bestätigt.<sup>203</sup> Unter dem Namen *suraṭi* erwähnt KRISHNA PRASAD (2008) einen *rāga*, der in der aufsteigenden Tonleiter die fremde Note *kā-kali-niṣāda* dazu nimmt und die Note *gāndhāra* weglässt.<sup>204</sup> KAUFMANN (1991) unterscheidet im Gegensatz zu KRISHNA PRASAD nicht zwischen einem nord- und südindischen *suraṭi* und macht auch keine Angaben zur Variante mit *kā-kali-niṣāda*, erwähnt aber ebenfalls die Möglichkeit eines fehlenden *gāndhāra*.<sup>205</sup>

Das *ārohaṇa* lautet wie folgt:

---

<sup>199</sup> Der Namen dieses *rāga* ist aufgrund seiner Entstehungsgeschichte unterschiedlich. Die Quellen benennen ihn sowohl als *suraṭa*, *sūraṭī*, *suraṭi*, *suruṭi*, *sūraṭa*, *soraṭa*, *soraṭi* oder *curuṭi*, vgl. MudRL, KRISHNA PRASAD (2008:629 & 630), NIJENHUIS (1976a:73). Der hier beschriebene *rāga* heisst bei KRISHNA PRASAD *surutti*. Hier wird im Folgenden einheitlich der Name *suraṭi* verwendet.

<sup>200</sup> sūraṭī darbāraś ca [...] |  
[...] cety ete deśīya-rāgakāḥ || MudRL I.47a & 49d  
«*Sūraṭī*, *darbāra*, [...], diese sind *deśī-rāga*.»

<sup>201</sup> S. NIJENHUIS (1976a:74).

<sup>202</sup> S. u.

<sup>203</sup> [...] apy atha bhāṣāṅgam ucyate ||  
bhāṣāṅga-rāgāḥ kāmbhojī [...] |  
sūraṭaś ca [...] || MudRL I.33d, 34a & 34c  
«Nun werden die *bhāṣāṅga*[-*rāga*] genannt. *Bhāṣāṅga-rāga* sind *kāmbhojī*, [...] und *sūraṭa* [...].»

<sup>204</sup> S. KRISHNA PRASAD (2008:629).

<sup>205</sup> S. KAUFMANN (1991:380).

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	<i>aṁśa, graha &amp; nyāsa</i>
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
p	<i>pañcama</i>	G	
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>	
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	

Das *avarohaṇa* nimmt folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>	
d <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	
p	<i>pañcama</i>	G	
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
g <sub>2</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E	
p	<i>pañcama</i>	G	
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	<i>aṁśa, graha &amp; nyāsa</i>
s	<i>ṣaḍja</i>	C	

Aufgrund der historischen Entstehung dieses *rāga* werden die Funktionen der einzelnen Noten in der Skala in den alten indischen Lehrbüchern unterschiedlich beschrieben.<sup>206</sup> Nach Hṛdayanārāyaṇadeva und Ahobala besitzt vor allem die Note *ṛṣabha* die Eigenschaften eines *aṁśa*-, *graha*- und *nyāsa-svara*.

Die Lehrbücher sind auch bei der idealen Aufführungszeit dieses *rāga* uneins. Der moderne *hindusthānī rāga soraṭa* ist ein traditioneller Abend-*rāga*. Der *rāga soraṭi* wie er bei Ahobala<sup>207</sup> und Dāmodara<sup>208</sup> Erwähnung findet, wird wiederum als Morgen-*rāga* betrachtet.

Somanātha<sup>209</sup> beschreibt *soraṭī* als eine Frau, die verschiedenfarbige Kleider trägt und deren Brüste ein dunkelblaues Mieder umfasst. Sie hat einen hellen Teint, rötliche Zähne und ein mondähnliches Gesicht. Gequält von ihrer leidenschaftlichen Liebe und der daraus resultierenden Sehnsucht, geht sie ihren Geliebten treffen. Śrīkaṇṭha<sup>210</sup> und Dāmodara<sup>211</sup> sehen sie als liebliche junge Frau, die dunkelblau gekleidet ist und die die *abhisārikā nāyikā*

<sup>206</sup> S. NIJENHUIS (1976a:76).

<sup>207</sup> Saṁgītapārijāta 472 f., zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

<sup>208</sup> Saṁgīadarpaṇa 2.24, zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

<sup>209</sup> Rāgavibodha 5.192, zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

<sup>210</sup> Rāgakaumudī 2.90, zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

<sup>211</sup> Saṁgīadarpaṇa 2.128, zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

darstellt: die Frau, die spontan die Tür aufmacht, um ihren Geliebten zu sehen. Nārada<sup>212</sup> beschreibt diesen *rāga* schliesslich als fröhlichen jungen Mann, geschmückt mit einer Krone, der einen Becher mit einem milchigen Saft hält.

---

<sup>212</sup> Catvāriṃśacchatarāganirūpaṇa S. 23, *rāga*-Nr. 4, zit. in NIJENHUIS (1976a:76).



### 13. *Tilāṅg* (vr̥ndāvanado!)

*Rāga tilāṅg* kommt aus der klassischen nordindischen Musik und wird in der karnatischen Musik seit den 1950er Jahren verwendet.<sup>213</sup> Interessanterweise soll sein Name aber von «*triliṅga*», dem Land der drei *liṅga* abgeleitet sein, welches KAUFMANN (1993) mit der Telugusprachigen Region (*telaṅgana*) von Andhra Pradesh identifiziert.<sup>214</sup>

Im karnatischen Musik-Stil wird *rāga tilāṅg* von *rāga harikāmbhojī* abgeleitet und hat folgende Eigenschaften:

- Er nimmt fünf Noten in der auf- und absteigenden Tonleiter (*auḍava*)
- Er nimmt mit *kākali niṣāda* eine seinem Mutter-*rāga* fremde Note (*bhāṣāṅga*)
- Alle Noten folgen der richtigen Reihenfolge (*krama*).

Das *ārohaṇa* lautet wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	
g <sub>2</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E	
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
p	<i>pañcama</i>	G	<i>jīva</i>
n <sub>2</sub>	<i>kākali-niṣāda</i>	H	<i>jīva</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	

Das *avarohaṇa* nimmt folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	
n <sub>1</sub>	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>	
p	<i>pañcama</i>	G	
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
g <sub>2</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>jīva</i>
s	<i>ṣaḍja</i>	C	

In der nordindischen Musik gilt er als Abend-*rāga* und sollte erst gegen Mitternacht gespielt werden.<sup>215</sup>

<sup>213</sup> S. OEMI (2011:1082).

<sup>214</sup> S. KAUFMANN (1993:19).

<sup>215</sup> S. OEMI (2011:1081) und KAUFMANN (1993:207).

#### 14. *Nāgasvarāvali* (*ārige vadhuvāde*)

Zu diesem *rāga* gibt es nur wenige Informationen. Er ist in der nordindischen Musik bekannt, in welche er angeblich von der karnatischen Musik übernommen worden sein soll.<sup>216</sup> In den Quellen zur karnatischen Musik finden sich jedoch keine Angaben, nur Angaben zu einem *rāga* namens *nāgavarāli*, welcher aber andere Eigenschaften aufführt, als der hier beschriebene *rāga*.<sup>217</sup> Der *rāga* ist angeblich erst durch eine *kṛtī* von Tyāgarāja bekannt geworden.<sup>218</sup> Er wird als *janya-rāga* von *harikāmbhojī* abgeleitet, mit folgenden Eigenschaften:

- Er nimmt fünf Noten in der auf- und absteigenden Tonleiter (*auḍava*)
- Er nimmt keine fremde Note hinzu (*upāṅga*).
- Alle *svara* können verziert werden (*gamaka-vārika*).
- Die Noten sind in regelmässiger Abfolge (*krama*).

Das *ārohaṇa* lautet wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i>
g <sub>2</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>chāyā</i>
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
p	<i>pañcama</i>	G	<i>aṁśa &amp; graha</i>
d <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	<i>chāyā</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	

Die absteigende Tonleiter bleibt diesselbe.

<sup>216</sup> S. OEMI (2011:716).

<sup>217</sup> S. OEMI (ebd.), MudRL I.11cd-12ab und MudRL I.18.

<sup>218</sup> S. SAMBAMOORTHY (1971:108).

## 15. *Dhīraśaṅkarābharaṇa* (*pōgadirelo raṅga*)

*Rāga dhīraśaṅkarābharaṇa* ist der 29. *rāga* im *melakartā*-System und gehört zu den beliebtesten *rāga* der südindischen Musik. Tonal entspricht er der Dur-Tonleiter in der klassisch westlichen Musik. *Śaṅkarābharaṇa*<sup>219</sup>, wörtlich «der Schmuck Śivas», ist ein sehr wichtiger *melakartā-rāga* in der karnatischen Musik. Veṅkaṭamakhi erwähnt ihn auch entsprechend.<sup>220</sup> An einer anderen Stelle nennt er ihn auch *rāgarāja*, den «König der *rāga*».<sup>221</sup> Die Entstehung dieses *rāga* liegt jedoch im Dunkeln und der *rāga*, so wie man ihn heute kennen, hat sich erst im Laufe des 16. und 17. Jh. gefestigt.<sup>222</sup> In Śārṅgadevas *Saṅgītaratnākara* findet sich eine der ältesten Erwähnungen dieses *rāga*, nach welcher *śaṅkarābharaṇa* zu den alten *rāga* im indischen Musiksystem gehört und zu den acht *rāgāṅga* zählt:<sup>223</sup>

śaṅkarābharaṇo ghaṇṭāravo haṁsaka-dīpakau |  
rītiḥ karṇāṭikāmlāṭi [!] pāñcālīti babhāṣire ||  
rāgāṅgaṇy aṣṭa [...] |  
[...] caturms-trisādime rāgāḥ prak-prasiddhāḥ prakīrtitāḥ |<sup>224</sup>

«*Śaṅkarābharaṇa*, *ghaṇṭārava*, *haṁsaka*, *dīpaka*, *rīti*, *karṇāṭikā*, *lāṭi* und *pāñcālī* sind die acht *rāgāṅga*. [...] Diese sind die 34 bekannten althergebrachten *rāga*.»

Die Eigenschaften der Tonleiter werden in der *Caturdaṇḍīprakāśikā* wie folgt beschrieben:

ṣaḍjaś ca pañca-śrutiko ṛṣabhaś cāntarābhidhaḥ |  
gāndhāras tu ma-pau śuddhau pañcaśruti-dhaivataḥ ||  
kākaly-ākhyā-niṣādaś cety etāvat svara-sambhavaḥ |  
śaṅkarābharaṇākhyāna-rāga-rājasya melakaḥ ||

<sup>219</sup> Das Präfix *dhīra*- wurde dem *rāga*-Namen zugefügt, um ihn in Konkordanz mit der *kaṭapayādi*-Nomenklatur zu bringen. KAUFMANN (1991:402 & 403) diskutiert, inwiefern der Name mit oder ohne Präfix einen unterschiedlichen *rāga* bezeichnet:

«There were, and probably still are, some musicians (e.g. Tuḷajā) who make a distinction between Dhīraśaṅkarābharaṇam and Śaṅkarābharaṇam. Other, particularly contemporary musicians are of the opinion that both names represent one and the same *rāga*. [...] the opinions concerning the tone materials of Dhīraśaṅkarābharaṇam and Śaṅkarābharaṇam are divided. If Śaṅkarābharaṇam is considered to be a *janya rāga* of the 29. *mēḷa*, the following scale is in use. »

Er führt für einen *janya-rāga śaṅkarābharaṇam* eine Tonleiter an, die, bis auf ein fehlendes *niṣāda* in der absteigenden Tonleiter, identisch ist mit *dhīraśaṅkarābharaṇam*. In dieser Arbeit werden sowohl *dhīraśaṅkarābharaṇam* als auch *śaṅkarābharaṇam* als Synonyme und identische *rāga* behandelt.

<sup>220</sup> atha iteṣv [!] eva ye melā lakṣya-vartmani viśrutāḥ |  
[...] lakṣaṇaṁ vakṣyate [...] ||  
[...] kāmbojī-melo melo 'tha śaṅkarābharaṇasya ca | VeṅkCP IV.93ab, 94c & 98ab

«Hier, entlang der Definition innerhalb dieser bekannten *melakartā-rāga* [...] werde ich über die Merkmale sprechen. [...] Da sind der *melakartā-rāga kāmbojī* und *śaṅkarābharaṇa* [...].»

<sup>221</sup> VeṅkCP IV.141b

<sup>222</sup> S. SATHYANARAYANA (2006:252) und NIJENHUIS (1976a:70).

<sup>223</sup> Im *Rāgalakṣaṇa* wird der *melakartā-rāga dhīraśaṅkarābharaṇa* in die Gruppe der *pūrvāṅga-rāga* eingeteilt:

[...] śaṅkarābharaṇo dhīro nāgābharaṇam eva ca |  
[...] ete pūrvāṅga-rāgāḥ [...] || MudRL I.8ab & 9c

«[...] *Dhīraśaṅkarābharaṇa* und *nāgābharaṇa*, [...], diese sind *pūrvāṅga-rāga*.»

<sup>224</sup> ŚārṅSR II.4, 5a & 9ab

[...]

ekona-trimśa-bhedo'yaṁ mela-prastārake smṛtaḥ |<sup>225</sup>

«Der *mela* des *rāga*-Königs namens *śaṅkarābharaṇa* entsteht aus den Noten *ṣaḍja*, *pañcaśruti-rṣabha*, *āntara-gāndhāra*, [die Noten] *madhyama* und *pañcama*, beide *śuddha*, *pañcaśruti-dhaivata* und [der Note] *niṣāda* namens *kākali*.[...] Dies ist die 29. Art in der *mela*-Aufzählung.»

*Śaṅkarābharaṇa* nimmt im *ārohaṇa* und *avarohaṇa* daher folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i> , <i>aṁśa</i> , <i>nyāsa</i> & <i>chāyā</i>
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D	<i>chāyā</i>
g <sub>2</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>chāyā</i>
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F	<i>chāyā</i>
p	<i>pañcama</i>	G	<i>chāyā</i>
d <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	<i>chāyā</i>
n <sub>2</sub>	<i>kākali-niṣāda</i>	H	<i>chāyā</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	<i>graha</i> , <i>aṁśa</i> , <i>nyāsa</i> & <i>chāyā</i>

Veṅkaṭamakhi weist der Note *ṣaḍja* die Eigenschaft als *aṁśa*- und *nyāsa-svara* zu.<sup>226</sup> Alle Noten in diesem *rāga* sind *chāyā-svara* und der *rāga* wird über drei Oktaven gesungen.<sup>227</sup> Mudduveṅkaṭamakhi gibt der Note *ṣaḍja* zusätzlich das Prädikat als *graha-svara*.<sup>228</sup>

*Śaṅkarābharaṇa* wird allgemein als Abend-*rāga* gehandelt.<sup>229</sup> Diese Überzeugung teilen jedoch nicht alle. Śrīkaṇṭha, Puṇḍarīkaviṭṭhala, Somanātha und Ahobala betrachteten *śaṅkarābharaṇa* als Morgen-*rāga*, während Dāmodara sich auf die Mittagszeit beruft.<sup>230</sup> Mudduveṅkaṭamakhi bestätigt *śaṅkarābharaṇa* als *rāga* für die Abendzeit:

śaṅkarābharaṇaṁ (29) pūrṇaṁ sāyaṁ geyaṁ ca sa-grahaṁ ||<sup>231</sup>

«*Śaṅkarābharaṇa* ist [ein] vollständig[er *rāga*] (= *sampūrṇa-rāga*), der am Ende des Tages gesungen wird und die Note *ṣaḍja* als *graha* hat.»

Auch Veṅkaṭamakhi bestätigt diese Eigenschaften von *rāga śaṅkarābharaṇa*.<sup>232</sup>

<sup>225</sup> VeṅkCP IV.139cd-140ab & 143ab

<sup>226</sup> VeṅkCP V.33ab

<sup>227</sup> S.SAMBAMOORTHY (1994b:372ff.).

<sup>228</sup> S. u.

<sup>229</sup> S. KAUFMANN (1991:402).

<sup>230</sup> S. NIJENHUIS (1976a:71).

<sup>231</sup> MudRL II.102cd

<sup>232</sup> VeṅkCP V.30b & 59cd

Nach Mudduveṇkaṭamakhi ist *rāga śaṅkarābharaṇa* ein *rakti-rāga* und hat damit die Fähigkeit, mehrere *bhāva* hervorrufen zu können.<sup>233</sup>

Dieser *rāga* wird als männlicher *rāga* empfunden<sup>234</sup> und, auch aufgrund seines Namens, mit Śiva und dessen Erscheinung assoziiert. Somanātha beschreibt diesen *rāga* als personifizierten Naṭarāja. Nārada's *dhyāna* beschreibt ihn als Śiva, der auf seinem Reittier dem Bullen reitet. Śrīkaṇṭha beschreibt ihn als Schlange, die den Nektar leckt, welcher von der Mondsichel auf Śivas Haupt tropft.<sup>235</sup> Die Assoziationen sind alle sehr sinnlich und verbinden den *rāga* mit der Darstellung männlicher Stärke und Potenz.

---

<sup>233</sup> [...] punnāgo begaḍaḥ śaṅkarābharaṇas ta eva ca [In der Ausgabe falscher doppelter Sandhi: taiva ca] ||

[...] asāverī-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ || MudRL I.42cd & 46cd

«[...], *Punnāga*, *begaḍa* und *śaṅkarābharaṇa*, [...], *asāverī*, *pūrvi*, *gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

<sup>234</sup> S. VNP (2000a:vi).

<sup>235</sup> S. NIJENHUIS (1976a:71).

## 16. Behāg (vr̥ndāvanado!)

Rāga behāg hat folgende Eigenschaften:

- Er nimmt keine fremden Noten (*upāṅga*).<sup>236</sup>
- Er nimmt in der aufsteigenden Tonleiter sechs Noten, die absteigende ist wie sein Mutter-rāga (*ṣāḍava-sampūrṇa*).
- Die Noten in der aufsteigenden Tonleiter folgen nicht der regelmässigen Reihenfolge (*vakra*).

Behāg nimmt im ārohaṇa folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	graha
g <sub>2</sub>	antara-gāndhāra	E	graha & aṁśa
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	
p	pañcama	G	graha & aṁśa
n <sub>2</sub>	kākali-niṣāda	H	graha
d <sub>2</sub>	catuḥśruti-dhaivata	A	
n <sub>2</sub>	kākali-niṣāda	H	graha
ś	ṣaḍja	C'	graha

Behāg nimmt im avarohaṇa diese Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	ṣaḍja	C'	graha
n <sub>2</sub>	kākali-niṣāda	H	graha
d <sub>2</sub>	catuḥśruti-dhaivata	A	
p	pañcama	G	graha & aṁśa
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	
g <sub>2</sub>	antara-gāndhāra	E	graha & aṁśa
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-ṛṣabha	D	
s	ṣaḍja	C	graha

Ausführlicher wird dieser rāga in den Quellen nicht behandelt.

<sup>236</sup> KAUFMANN (1991:411) erwähnt jedoch die Praxis, dass in bestimmten Passagen *madhyama* zu *prati-madhyama* und *niṣāda* zu *kaiśiki* werden kann.

### 17. *Haṁsadhvani* (*gajavadana bēḍuve*)

Dieser *rāga* findet keine Erwähnung in der *Caturdaṇḍīprakāśikā*, im *Saṅgītaśiromaṇi* oder im *Saṅgītaratnākara*. Dies ist vermutlich auf seine späte Entstehung zurückzuführen, welche zwischen dem 17. und 18. Jh. anzusetzen ist.<sup>237</sup> Der Schöpfer dieses *rāga* war Rāmasvāmi Dīkṣitā (Ta.: ராமஸ்வாமி தீக்ஷிதர், 1735 – 1817), der Vater von Muttusvāmin Dīkṣitā.<sup>238</sup>

Die Eigenschaften von *rāga haṁsadhvani* sind:

- Von seinem Mutter-*rāga* verwendet *rāga haṁsadhvani* fünf Noten (*auḍava-auḍava*).
- Der *rāga* behält die Reihenfolge der Noten in der Tonleiter bei (*krama*).
- Er nimmt keine fremden Noten dazu (*upāṅga*).
- Sowohl in der aufsteigenden wie auch in der absteigenden Tonleiter werden dieselben Noten verwendet.

Diese Eigenschaften werden auch von Mudduveṅkaṭamakhi bestätigt.<sup>239</sup>

*Ārohaṇa* und *avarohaṇa* von *rāga haṁsadhvani* gestalten sich daher wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	
g <sub>2</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>jīva</i>
p	<i>pañcama</i>	G	
n <sub>2</sub>	<i>kākali-niṣāda</i>	H	<i>jīva</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	

Dieser *rāga* kann jederzeit gesungen werden. SAMBAMOORTHY (1984) bezeichnet *haṁsadhvani* als *rakti-rāga*, der speziell den *vīra-rasa* hervorruft. Der Anfang eines Konzerts sei der geeignete Platz im Repertoire, um diesen *rāga* zu präsentieren.<sup>240</sup>

<sup>237</sup> S. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:105ff.).

<sup>238</sup> S. KUCKERTZ (1970:181).

<sup>239</sup> auḍuvo ma-dha-varjitvād haṁsadhvani ri-heṣyate | MudRL II.109ab

«[*Rāga*] *haṁsadhvani* vermeidet [die Noten] *madhyama* und *dhaivata* und ist daher *auḍava*. [Die Note] *ṛṣabha* wird hervorstechend gesungen.»

<sup>240</sup> S. SAMBAMOORTHY (1984:222).

### 18. Kurañjī (āriḡe vadhuuāde)

*Rāga kurañjī* ist ursprünglich ein tamilischer Volks-*rāga*, der in die karnatische Musik aufgenommen wurde.<sup>241</sup>

*Rāga kurañjī* hat folgende Eigenschaften:

- Er ist ein *dhaivatāntya-rāga*, d.h. seine End-Note in der aufsteigenden Tonleiter ist *dhaivata*.
- Der *rāga* nimmt keine neuen Noten dazu (*upāṅga*).<sup>242</sup>
- Er behält die Reihenfolge der Noten nicht bei (*vakra*).
- In der auf- und absteigenden Tonleiter werden sieben Noten verwendet (*sampūrṇa-sampūrṇa*).

*Ārohaṇa* und *avarohaṇa* von *rāga kurañjī* gestaltet sich wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	
ṇ <sub>2</sub>	kākali-niṣāda	'H	jīva & nyāsa
s	ṣaḍja	C	
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-rṣabha	D	
g <sub>2</sub>	antara-gāndhāra	E	jīva & nyāsa
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F	
p	pañcama	G	jīva & nyāsa
d <sub>2</sub>	catuḥśruti-dhaivata	A	

*Kurañjī* ist eher ein melancholischer *rāga* und wird daher in der mittleren Oktave (*madhyama-śruti*) und in *vilambita-laya*, d.h. gemäßigtem Tempo, gesungen. Dies erzeugt den Ausdruck von *karuṇa-rasa* (Mitgefühl), der typisch ist für diesen *rāga*.

<sup>241</sup> S. OEMI (2011:581).

<sup>242</sup> KAUFMANN (1991:434) erwähnt die Gewohnheit, dass *niṣāda* in der unteren Oktave in bestimmten Phrasen als *kaiśiki* gespielt oder gesungen wird.



## 19. *Nāṭa(ṭ)/naṭṭa (jaya jayā)*

Die Eigenschaften von *rāga nāṭa* sind:

- Er nimmt alle Noten wie sein Mutter-*rāga* (*upāṅga*).
- Sein *ārohaṇa* lautet wie sein Mutter-*rāga*, seine absteigende Tonleiter nimmt jedoch nur fünf Noten (*sampūrṇa-auḍava*).
- Alle Noten folgen der richtigen Reihenfolge (*krama*).

KAUFMANN (1991) weist darauf hin, dass die Note *ṣaṭśruti-dhaivata* entgegen der Theorie in der Praxis sehr selten gespielt oder gesungen wird.<sup>243</sup> Bei VNPs (2000a) Notation wird die Note *ṛṣabha* in der absteigenden Tonleiter betont.<sup>244</sup>

Das *ārohaṇa* von *rāga nāṭa* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	<i>ṣaḍja</i>	C
r <sub>3</sub>	<i>ṣaṭśruti-ṛṣabha</i>	D#
g <sub>2</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F
p	<i>pañcama</i>	G
d <sub>3</sub>	<i>ṣaṭśruti-dhaivata</i>	A#
n <sub>2</sub>	<i>kākali-niṣāda</i>	H
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'

Das *avarohaṇa* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'
n <sub>2</sub>	<i>kākali-niṣāda</i>	H
p	<i>pañcama</i>	G
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F
r <sub>3</sub>	<i>ṣaṭśruti-ṛṣabha</i>	D#
s	<i>ṣaḍja</i>	C

PRAJNANANDA (1981) spricht hier von einem Krieger-*rāga*:

«The *rāga naṭa* is a melody of the heroic sentiment. It has been conceived and designed for using in the battlefield to inspire the soldiers.»<sup>245</sup>

<sup>243</sup> S. KAUFMANN (1991:477).

<sup>244</sup> S. VNP (2000a:45).

<sup>245</sup> PRAJNANANDA (1981:137)

## 20. Hamsānandi (ī pariya sobagāva)

Dieser *rāga* stammt von *melakartā-rāga gamanaśrama* ab. Die *rāga daurēyaṇi* und *dēva-śramam* sind identisch mit diesem *rāga*.<sup>246</sup> *Rāga hamsānandi* hat folgende Eigenschaften:

- Er übernimmt von seinem Mutter-*rāga* sechs Noten (*ṣaḍava-ṣaḍava*).
- Die Noten sind in regelmässiger Reihenfolge (*krama*).
- Die Tonleiter hat keine fremden Noten (*upāṅga*).
- Die Note *pañcama* ist sein *varjya-svara*.

Er nimmt im *ārohaṇa* und *avarohaṇa* folgende Noten: <sup>247</sup>

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	ṣaḍja	C
r <sub>1</sub>	śuddha-ṛṣabha	D <sub>b</sub>
g <sub>2</sub>	antara-gāndhāra	E
m <sub>2</sub>	prati-madhyama	G <sub>b</sub>
d <sub>2</sub>	catuḥśruti-dhaivata	A
n <sub>2</sub>	kākali-niṣāda	H
ś	ṣaḍja	C'

Weitere Informationen zu diesem *rāga* nennen die Quellen nicht.

<sup>246</sup> S. KAUFMANN (1991:576); Ein weiterer *rāga* namens *hamsānandi* besteht unter *hanumattōḍi*, s. KAUFMANN (1991:71).

<sup>247</sup> S. KRISHNA PRASAD (2008:195).

## 21. Yamuna kalyāṇī (āriḡe vadhuvāde)

*Rāga yamuna kalyāṇī* ist ein beliebter *rāga* in der nordindischen *hindusthānī*-Musik und wird dort den Anfängern in der Musikausbildung gelehrt. *Rāga yamuna kalyāṇī* hat folgende Eigenschaften:

- Er benutzt sechs Noten seines Mutter-*rāga* (*ṣāḍava-ṣāḍava*).
- Die Note *niṣāda* fehlt (*varjya-svara*).<sup>248</sup>
- Er nimmt keine neuen Noten dazu (*upāṅga*).
- Er ist in der Notenabfolge in der Tonleiter nicht regelmässig (*vakra*).

*Yamuna kalyāṇī* nimmt im *ārohaṇa* und *avarohaṇa* folgende Noten:<sup>249</sup>

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i>
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	<i>jīva &amp; chāyā</i>
g <sub>2</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>graha, jīva &amp; chāyā</i>
p	<i>pañcama</i>	G	<i>graha</i>
m <sub>2</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F#	<i>jīva &amp; chāyā</i>
p	<i>pañcama</i>	G	<i>graha</i>
d <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	<i>jīva &amp; chāyā</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	<i>graha</i>

*Yamuna kalyāṇī* ist ein Abend-*rāga* und aufgrund seiner Emotionalität sehr beliebt unter den Musikern. Er erzeugt *bhakti*- und *śṛṅgāra-rasa* und wird von Dichtern gerne benutzt um Sehnsucht und Trennungsschmerz auszudrücken. *Yamuna kalyāṇī* wird mit der Jahreszeit *hemanta* (Früh-Winter) assoziiert, eine Jahreszeit, die in Indien als sehr angenehm und bekömmlich, aber auch mystisch und geheimnisvoll gilt.

<sup>248</sup> KAUFMANN (1991:661) weist darauf hin, dass *niṣāda* trotzdem selten zur Anwendung kommt.

<sup>249</sup> KAUFMANN (ebd.) merkt an, dass manche nur das *avarohaṇa* als *vakra* annehmen.

## Anhang 8: Technische Angaben zu verwendeten *tāla*

### 1. *Ādi*

*Ādi-tāla* gehört zu den 140 *deśī-tāla*, wie sie bereits im *Saṅgītaśiromaṇi* genannt werden.<sup>250</sup> Die Beschreibung des dort genannten *ādi-tāla* stimmt jedoch nicht mit der heutigen Definition dieses Rhythmus-Zyklus' überein. Dies tut ein anderer *tāla*:

drutadvayam laghuś caiko bhavet tālo dvitīyakaḥ |  
O O I iti dvitīyakaḥ ||<sup>251</sup>

«*Dvitīyaka-tāla* beinhaltet zwei *druta* und einen *laghu*. *Dvitīyaka*: O O I.»

*Dvitīyaka-tāla* ist wiederum eine Form von *aḍḍa-tāla*<sup>252</sup>, welcher wie folgt beschrieben wird:

[...] aḍḍatālaḥ syād drutāl laghū O I I |  
lagho drutadvayam ca syāt I O O |  
ity ayaṁ vidyate dvidhā |  
iti dvividho 'ḍḍatālaḥ ||<sup>253</sup>

«*Aḍḍa-tāla* kann entweder einen *druta* und zwei *laghu* haben, oder einen *laghu* und zwei *druta*. Diese sind die zwei Möglichkeiten. Dies ist der zweiteilige *aḍḍa-tāla*.»

Diese Beschreibung stimmt mit dem Rhythmusmuster, nicht aber mit dem Namen von *ādi-tāla* überein. Auch 200 Jahre später in Veṅkaṭamakḥis *Caturdaṇḍīprakāśikā* stimmt der Name *ādi-tāla* noch nicht mit der entsprechenden Zyklus-Struktur überein. Hier wird *ādi-tāla* in Zusammenhang mit dem *eka-tāla* genannt, ein Zyklus, der nur vier *akṣara* beinhaltet.<sup>254</sup> Die im *Saṅgītaratnākara* genannten Varianten des *aḍḍa-tāla* wurden zu Veṅkaṭamakḥis Zeit neu benannt in *maṭhya-tāla* (O I I) und *jhompaṭa-tāla* (O O I):

maṭhya-tāle drutas tv ādāv akṣara-dvaya-sammitaḥ |  
tato laghū dvau vijñeyau catur-akṣara-sammitau ||<sup>255</sup>

«Im *maṭhya-tāla* hat es am Anfang einen *druta*, der zwei *akṣara* misst. Danach folgen zwei *laghu*, welche je vier *akṣara* messen.»

tatra jhompaṭa-tāle dvi-dvy-akṣarau dvau drutau tataḥ |  
laghur ekaḥ pariññeyaś catur-akṣara-sammitaḥ ||<sup>256</sup>

«Im *jhompaṭa-tāla* gibt es zwei *druta* zu je zwei *akṣara*. Danach folgt ein *laghu*, der vier *akṣara* misst.»

<sup>250</sup> [...] teṣāṁ uddeśa ucyate || āditālo [...] | Saṅgītaśiromaṇi XII.37d & 38a

«Diese [*deśī-tāla*] werden an diesem Platz genannt: *Ādi-tāla*, [...]»

<sup>251</sup> Saṅgītaśiromaṇi XII.59abcd

<sup>252</sup> Saṅgītaśiromaṇi XII.118

<sup>253</sup> Saṅgītaśiromaṇi XII.bcde

<sup>254</sup> S. VeṅkCP III.110

<sup>255</sup> VeṅkCP III.93

<sup>256</sup> VeṅkCP III.85

*Ādi-tāla* ist eine Umkehrung des hier beschriebenen *jhompaṭa-tāla*.<sup>257</sup> Seine heutige Definition als *caturaśra-jāti-tripuṭa-tāla* ist eine Anpassung an die theoretischen Gegebenheiten<sup>258</sup>, da *ādi-tāla* in den Schriften nie als eine offizielle *tāla*-Form definiert wird. Heute wird die Struktur mit einem Zyklus von acht Zeiteinheiten in der karnatischen Musik als *ādi-tāla* bezeichnet<sup>259</sup> und ist einer der am häufigsten vorkommenden *tāla*.

Schema:

	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>		O	O
<i>akṣara</i>	4	2	2

<sup>257</sup> SATHYANARAYANA (2006:112) vermutet, dass diese Umkehrung auf eine ungeschriebene Konvention jener Zeit zurückgeht, welche besagt, dass jeder *tāla* mit einem *laghu* zu beginnen hat (mit Ausnahme von *rūpaka-tāla*).

<sup>258</sup> Nach SATHYANARAYANA (2006:122) ist diese moderne Definition von *ādi-tāla* eine spätere Entwicklung, die sich erst herausbildete, als begonnen wurde, das *jāti*-Konzept auf alle *sapta-tāla* anzuwenden.

<sup>259</sup> S. SAMBAMOORTHY (1984:7).

## 2. Eka

Wenn nicht anders dargelegt, ist *eka-tāla* ein Zyklus von vier Zeiteinheiten und wird definiert als *caturaśra-jāti-eka-tāla*, d.h. er besteht aus einem *laghu* mit vier Zeiteinheiten.

ity eka-tāla-sthāne 'sminn āditālo niveśitaḥ |  
ādi-tāle tv eka-laghuś catur-akṣara-sammitaḥ ||<sup>260</sup>

«So befindet sich am Platz von *eka-tāla* dieser *ādi-tāla*. Im *ādi-tāla* befindet sich ein *laghu* der vier *akṣara* misst.»

Schema:

	<i>laghu</i>
<i>aṅga</i>	
<i>akṣara</i>	4

---

<sup>260</sup> VeñkCP III.110

### 3. *Rūpaka*

Dieser Rhythmus-Zyklus besteht aus sechs Zeiteinheiten und setzt sich aus einem *laghu* mit vier Zeiteinheiten und einem *druta* zusammen. Er wird daher definiert als *caturaśra-jāti-rūpaka-tāla*.

Schema:

	<i>druta</i>	<i>laghu</i>
<i>aṅga</i>	0	
<i>akṣara</i>	2	4

#### 4. *Aṭṭa*

Ohne nähere Spezifikation ist immer von der Grundlage der *sapta-tāla* auszugehen<sup>261</sup>. Dem entsprechend wird *aṭṭa-tāla* in *khaṇḍa-jāti* gezählt, d.h. der *laghu* hat fünf Zeiteinheiten. Diese Struktur ergibt bei zwei *laghu* und zwei *druta* einen Zyklus von insgesamt 14 Zeiteinheiten.

Schema:

	<i>laghu</i>	<i>laghu</i>	<i>druta</i>	<i>druta</i>
<i>aṅga</i>			O	O
<i>akṣara</i>	5	5	2	2

---

<sup>261</sup> Die Veränderlichkeit der *akṣara*, welche ein *laghu* beinhaltet, also die Anwendung des *jāti*-Konzepts auf alle *sapta-tāla*, war eine spätere Entwicklung. Zu Beginn der Herausbildung der *sapta-tāla*, wie sie heute üblich sind, waren die *laghu-jāti* in den verschiedenen *tāla* fixiert. So wurde auch *aṭṭa-tāla* immer als *khaṇḍa-jāti aṭṭa-tāla* verstanden. Auch der Umstand, dass die Komponisten aus jener Zeit bis Mitte des 19. Jh. in der *tāla*-Angabe ihrer Stücke den *laghu-jāti* nicht spezifizierten, zeigt, dass zu dieser Zeit der angegebene *tāla* einer fixen Zeiteinheit entsprach, s. SAMBAMOORTHY (1994a:20) und SATHYANARAYANA (2006:122).



## 5. *Miśra-cāpu*

Dieser Zyklus besteht aus sieben Zeiteinheiten und gehört zur Gruppe der sogenannten *cāpu-tāla*. Diese Art der Zeitmessung in klassischen Musikstücken entstammt der *tāla*-Entwicklung zwischen dem 14. und 17. Jh., wie sie vor allem von den *haridāsa* praktiziert wurde. Die *cāpu-tāla* entsprechen einer alternativen Zählart von bereits vorhandenen *tāla* und sollte dazu dienen, die volkstümlichen und devotionalen Lieder der *haridāsa* noch zugänglicher für musikalisch ungebildete Leute zu machen.<sup>262</sup> Von diesen *cāpu-tāla* haben drei *tāla* bis in die heutige Zeit überlebt: *triśra-cāpu*, *khaṇḍa-cāpu* und *miśra-cāpu*. Der Begriff *cāpu* wurde aus der Perkussionslehre entlehnt, in welcher *cāpu* dem Schlag auf die rechte Trommel-seite des *mṛdaṅga* entspricht, was einen hellen und schrillen Ton erzeugt.<sup>263</sup> Die Zeiteinheiten werden bei den *cāpu-tāla* nicht mittels *laghu* und *druta* wie bei den *sapta-tāla* gezählt, sondern mit einzelnen Schlägen, die jeweils den Beginn eines *aṅga* markieren und die restlichen Zeiteinheiten ohne aktive Zählweise mitzählen. So wird der siebenteilige Zyklus des *miśra-cāpu-tāla* mit einem Schlag für die ersten drei Zeiteinheiten und mit zwei Schlägen für die restlichen vier Zeiteinheiten gezählt (Schema a). Ersatzweise werden die ersten drei Zeiteinheiten statt mit einem Schlag auch mit zwei *visarjita* gezählt (Schema b). In gewissen Kompositionen ist die Zählweise umgedreht, sodass zuerst vier Zeiteinheiten und danach die verbleibenden drei Zeiteinheiten gezählt werden (Schema c)<sup>264</sup>.

Mathematisch entspricht der *miśra-cāpu* unter den *sapta-tāla* dem *tripuṭa-tāla*, über welchen sich folgende Beschreibung findet:

tripuṭe dvau drutāv ādau pṛthag dvy-akṣara-sammitau |  
virāmānta-drutaḥ paścād akṣara-traya-sammitaḥ ||  
āhatya tripuṭas tālo jñeyaḥ saptākṣarīm itaḥ |<sup>265</sup>

«Im *tripuṭa[-tāla]* hat es zwei *druta*, die je zwei *akṣara* messen. Danach kommt ein *virāma-druta*<sup>266</sup>, welcher drei *akṣara* misst. So geschlagen ist der *tripuṭa-tāla* bekannt als einer, der sieben *akṣara* misst.»

Schema a:

<i>aṅga</i>	<i>ghāta</i>	<i>ghāta</i>	<i>ghāta</i>
<i>akṣara</i>	3	2	2

<sup>262</sup> S. SAMBAMOORTHY (1994b:105) und SATHYANARAYANA (2006:124).

<sup>263</sup> S. SATHYANARAYANA (2006:124).

<sup>264</sup> Diese Art des *miśra-cāpu-tāla* wird *viloma-cāpu-tāla* genannt, s. SAMBAMOORTHY (1994b:105)

<sup>265</sup> VeṅkCP III.104 & 105ab

<sup>266</sup> *Virāma-druta* wurde später transformiert in *anudruta-druta*. Da aber aufgrund eines ungeschriebenen Gesetzes alle *tāla* mit einem *laghu* beginnen mussten, wurde diese Kombination in ein *triśra-jāti-laghu* umgewandelt, s. SATHYANARAYANA (2006:120f.).

Schema b:

<i>aṅga</i>	<i>visarjita</i>	<i>visarjita</i>	<i>ghāta</i>	<i>ghāta</i>
<i>akṣara</i>	1	2	2	2

Schema c:

<i>aṅga</i>	<i>ghāta</i>	<i>ghāta</i>	<i>visarjita</i>	<i>visarjita</i>
<i>akṣara</i>	2	2	1	2

## Anhang 9: Musikbegleitung für Bharata-Natyam-Aufführungen

In der karnatischen Musik bilden Instrumentalisten für Musikkonzerte und Begleitinstrumentalisten für Tanz zwei distinkte Gruppen, die sich selten überlappen. Obwohl die Materie, sprich die Musik, in beiden Genres dieselbe ist, gelten Musikkonzerte, in welchen Instrumentalisten als eigenständige Künstler auftreten, als prestigeträchtiger und anspruchsvoller. Da hier der Konzertmusiker als Solokünstler auftritt, gilt dieses auch als das eigentliche Genre für einen ausgebildeten professionellen karnatischen Musiker oder Sänger. In einer Tanzaufführung spielen die Musiker eine begleitende Rolle und können ihre Fertigkeit nicht in vergleichbarer Weise demonstrieren wie in einem Konzert. Ausserdem sind sie künstlerisch der Tänzerin untergeordnet, da diese die Hauptkünstlerin der Aufführung ist und ihre Musikauswahl die Musikbegleitung bestimmt. Aufgrund dieser Abstufung gibt es in Indien nur wenige Musiker, die bereit sind, sowohl für Konzerte wie auch für Tanz zu spielen. In der Regel entscheidet sich ein Instrumentalist oder ein Sänger für eines der beiden genannten Genres im Laufe seiner Karriere und wechselt dieses später nicht mehr. Diese Entscheidung hängt von unterschiedlichen Faktoren ab:

1. Ist der Künstler als Solo-Musiker erfolgreich und hat er als solcher bereits einen Namen?
2. Ist die Nachfrage nach ihm gross genug?
3. Ist er vollberuflich Musiker und hängt er somit existenziell von der Anzahl seiner Engagements ab?
4. Steht er bereits in der Tradition einer der beiden Genres und ist somit verpflichtet sich diesem zu verschreiben?

Die erwähnte mögliche Überlappung der beiden Genres findet mehrheitlich nur in eine Richtung statt, d.h. Begleitmusiker für Tanz treten auch in Musikkonzerten auf, Musiker, die sich einer Laufbahn als Solo-Künstler widmen, lassen sich jedoch nur im seltensten Fall für eine Tanzbegleitung engagieren. Nur namhafte Tänzerinnen können aufgrund ihrer Bekanntheit und ihrer Reputation Konzertmusiker als Begleitung verpflichten, die normalerweise nicht für Tanzaufführungen spielen. Auch regional sind deutliche Unterschiede in beiden Genres zu beobachten. Die Hochburgen der karnatischen Musik, Bangalore und Chennai, Berufsmusiker andere Bedingungen als es beispielsweise in einem Melting-Pot wie Mumbai der Fall ist. Das Ansehen von Berufsmusikern in Bangalore ist sehr hoch und respektabel, vor allem wenn man entsprechende Lehrer und eine musikalische Abstammung vorweisen kann. Die Gründe dafür liegen einerseits im Allgemeinwissen der Bevölkerung über karnatische Musik, welches aufgrund der regionalen kulturellen Praxis höher ist. Die Rezeption der jeweiligen Aufführungen untersteht einem hohen Niveau an Kennertum und verlangt daher nach qualitativ hochstehenden Musikern, egal ob für Tanz oder Konzert. Zum anderen ist der Grad an Respekt gegenüber diesem Berufsgenre noch eng verknüpft mit den gesellschaftlichen Verhältnissen, d.h. der Kaste und der familiären Abstammung der Musiker, die allgemein mehrheitlich aus Brahmanen-Kreisen stammen.

In Mumbai dagegen erlebt man eine typische Kommerzialisierung, speziell im Bereich der Tanzbegleitung. Hier spielen Musiker an einem Tag für bis zu drei unterschiedliche Tänzerinnen oder Tanzgruppen, nicht selten ohne vorhergehende Probe. Dies führt zu einer Homogenisierung der musikalischen Materie, die aufgrund dieser Aufführungsdichte und dem Minimum an Vorbereitungszeit möglichst kompatibel und eingängig bleiben muss. Die Abstumpfung der Musiker und ihrer Fertigkeiten, die nur noch einseitig gefordert werden, sind eine weitere Begleiterscheinung dieser Fließband-Produktionen.

## Anhang 10: Inszenierung im Tanz

Die Inszenierung<sup>267</sup> eines Werks in einer Bharata-Natyam-Interpretation folgt dem «Setting» kultureller Performance, wie sie BRÜCKNER und SCHÖMBUCHER beschreiben:

«Each cultural performance is set apart from day-to-day social life by time and space. [...] Several persons – organizers, participants, performers, and audience – are involved in each performance.»<sup>268</sup>

Im Gegensatz zu ihren Spezifikationen von ritueller und theatralischer Performance müssen in der tänzerischen Performance auch der kreative Prozess, die ästhetischen Faktoren und die physischen und psychischen Voraussetzungen der Performer berücksichtigt werden:

«Der Choreograph muss zu gleicher Zeit Maler, Dichter und Historiker sein. Körper und Geist sind frei, einzig die Schwerkraft gebietet ihnen. Musik muss malen und sprechen können. Ist sie stumm, so kann man ihr nicht nachsprechen. Damit der Tanz erhaben werde, ist es unabdingbar, dass die Tänzer ihre Zeit und ihre Studien zwischen Geist und Körper teilen. Leider gibt man alles dem letzteren, wie man dem ersten alles verweigert. Völlig stumm, müssen die Tänzer dennoch sprechen. Selbstredend ist die Technik nötig. Sie darf aber weder als ausschliesslich, noch als überwiegend wichtig angesehen werden. Sie steht an zweiter Stelle. An erster Stelle steht der Ausdruck. Der Gegenstand muss klar und verständlich sein. [...] Es muss eine Übereinstimmung zwischen dem Tanzdrama, dem Bühnenbild, dem Kostüm und der Musik bestehen.»<sup>269</sup>

Diese Beschreibung der Grundsätze des Balletts stammen von Jean-Georges Noverre (1727 – 1810), dem grossen westlichen Tanz-Reformisten.<sup>270</sup> Die Grundsätze können aber, trotz ihres westlichen Kontextes, oder vielleicht gerade wegen des westlichen Einflusses auf die indische Tanz-Performance, uneingeschränkt für die Bharata-Natyam-Inszenierung übernommen werden.

Da eine Aufführung neben der planbaren und intentionalen Inszenierung massgeblich aus den Wechselwirkungen zwischen Akteuren und Wahrnehmenden entsteht, muss zwischen der vorbereiteten Inszenierung und der eigentlichen Performance unterschieden werden.<sup>271</sup> Die Performance einer Inszenierung ist im Gegensatz zu ihrer Planung geprägt von der Interaktion zweier Gruppen von Personen, die gleichzeitig dieselbe Situation aus zwei unter-

---

<sup>267</sup> Ich verwende den Begriff der «Inszenierung» gemäss der Definition der modernen Theaterwissenschaft, wie sie BALME (2014:88) und FISCHER-LICHTE (2013d:152ff.) beschreiben. Inszenierung im Kontext dieser Arbeit meint «das theatrale Kunstwerk, oder semiotisch gesprochen, eine Struktur ästhetisch organisierter Zeichen. Gegenstand der Analyse ist vorrangig das ästhetische Produkt, d.h. eine besondere, intentionale Organisation von Zeichen und Zeichensystemen.», BALME (ebd.).

<sup>268</sup> BRÜCKNER & SCHÖMBUCHER (2004:243f.)

<sup>269</sup> Zit. in LIECHTENHAN (2000:63), übers. von G. E. Lessing (ohne Nachweis). Für eine vollständige Übersetzung der Briefe Noverre's s. NOVERRE (2010).

<sup>270</sup> Noverre choreographierte auch Inszenierungen mit orientalistischem Einfluss, s. WARREN (2006:98f.).

<sup>271</sup> FISCHER-LICHTE (2013b:18)

schiedlichen Perspektiven erleben und abwechslungsweise als Akteure und Wahrnehmende agieren.<sup>272</sup>

«Theater heisst: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und gemeinsam verbrauchte Lebenszeit in der gemeinsam geatmeten Luft jenes Raums, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen.»<sup>273</sup>

Im Folgenden wird daher zwischen der Planung der Inszenierung, der Realisation der Inszenierung aus der Perspektive des Performers und der Realisation der Inszenierung aus der Perspektive des Zuschauers unterschieden. Die Planung der Inszenierung geht auf den kreativen und organisatorischen Aspekt der Performance ein. Hier kommt die Semiotik der Performance<sup>274</sup> zum Tragen, das Zusammenspiel der verschiedenen Zeichensysteme (Kostüm, Beleuchtung etc.), die sich im Inszenierungsprozess vereinigen und eine Bedeutung transportieren.<sup>275</sup> Die Ausführungen zur Realisierung der Inszenierung und deren Wahrnehmung durch den Zuschauer berührt alle vier Aspekte der Aufführung, wie sie FISCHER-LICHTE auslegt.<sup>276</sup> In der Darstellung zur Realisierung der Inszenierung durch den Zuschauer soll versucht werden, verschiedene Aspekte der Interaktion<sup>277</sup> zwischen Performer und Rezipient aufzuzeigen:

«Was immer die Akteure tun, hat Auswirkungen auf die Zuschauer und was immer die Zuschauer tun, hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne entsteht die Aufführung immer erst in ihrem Verlauf. Sie erzeugt sich sozusagen selbst aus den Interaktionen zwischen Akteuren und Zuschauern. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar.»<sup>278</sup>

---

<sup>272</sup> FISCHER-LICHTE (2013b:15f.)

<sup>273</sup> HANS-THIES LEHMANN, zit. in MANGOLD (2010:10)

<sup>274</sup> S. MANGOLD (2010:15) und FISCHER-LICHTE (2013e:323f.).

<sup>275</sup> Die Zeichensysteme der Gestik, Musik usw. werden aufgrund ihrer Bezüge zur übergeordneten Theorie der jeweiligen Disziplin in separaten Teilen behandelt, s. o. in Kapitel 3.

<sup>276</sup> Die vier Aspekte zur Bestimmung des Aufführungsbegriffs sind Medialität, Materialität, Semiotizität und Ästhetizität, s. FISCHER-LICHTE (2013b:17ff.). Ausführlicher dazu s. o. unter «Einleitung».

<sup>277</sup> Ausführlicher zum Begriff der Interaktion im Kontext der Theaterwissenschaft s. WILLMAR (2013:160ff.).

<sup>278</sup> FISCHER-LICHTE (2013b:17)

## 1. Planung und Organisation der Inszenierung

### 1.1. Festlegung einer bestimmten Textinterpretation bei Liedern

Die Auswahl der Text- und evtl. auch der Musik-Grundlage der Choreographie kann auf drei Arten erfolgen.

1. Das Lied wurde in der bestehenden Tanz-Tradition, in welcher man steht, bereits als Tanz choreographiert und ist somit als Gesamtwerk in der sekundären Tradition überliefert. Es ist grundsätzlich möglich, Einfluss auf die Version des Textes, die musikalische Interpretation oder die Choreographie zu nehmen, z.B. im Falle einer fehlerhaften Überlieferung im Text. Diesbezüglich erfolgte Veränderungen in der Textversion können dementsprechenden Einfluss auf die musikalische Interpretation oder die Choreographie haben, die entsprechend angepasst werden muss. Dies wäre der Fall, wenn die inhaltliche Bedeutung durch die Textkorrektur so stark verändert würde, dass die Stimmung, die der festgelegte *rāga* wiedergibt, nicht mehr mit der Stimmung des Inhalts übereinstimmt. Der Tanz muss in jeden Fall im Endprodukt wieder ein stimmiges Gesamtwerk bilden.
2. Das Lied ist in einer für den Tanz verwendbaren Musik-Tradition überliefert. In diesem Fall steht die Version der Text-Interpretation fest, da sie mit dem Lied überliefert wurde. Die Choreographie erfolgt auf der Basis dieser Version. Die musikalische Interpretation kann, wenn nötig, in der Wahl eines anderen *rāga* angepasst werden. Änderungen im Text werden wie in 1. beschrieben gehandhabt. Zusätzlich zu den in 1. beschriebenen Textänderungen können in diesem Fall noch Textstellen gestrichen werden, die für die Choreographie im Tanz als nicht geeignet angesehen werden. Falls das Lied bereits mit zensierten Textstellen überliefert wurde, kann die Wiederaufnahme dieser Textstellen ebenfalls diskutiert werden.
3. Für den zu choreographierenden Tanz wird nur eine Textgrundlage ausgewählt. Hier entscheidet man willkürlich und frei, welche Version eines Textes und welche musikalische Interpretation man übernehmen möchte. Es gibt in diesem Fall keinerlei Grenzen oder Beschränkungen, wie Text und Musik ausgewählt werden sollten. Diese Möglichkeit bedingt jedoch die Fähigkeit des Choreographen, aus Text und Musik eine für die Choreographie verwendbare Komposition zu gestalten.

### 1.2. Choreographie

Choreographie bezeichnet im Allgemeinen sowohl ein System zur Festhaltung von Bewegung als auch der gestaltende Prozess der Komposition von Tanzsprache.<sup>279</sup> Da das Bharata Natyam keine systematisch normierte Tanznotation kennt, bezieht sich der Begriff im vorliegenden Kontext stets auf den gestalterischen Prozess. Der Choreograph übernimmt

---

<sup>279</sup> S. BRANDSTETTER (2013:54).

«eine genuin auktoriale Funktion, indem er den sprachlich-musikalischen gestalteten Handlungsablauf in Körperzeichen» überträgt, einem sogenannten «Körpertext».<sup>280</sup> Die Choreographie als neues Werk bildet den Mittelpunkt dieses Prozesses.<sup>281</sup> Eine Choreographie erfolgt je nach Künstler sehr individuell und spontan. Die meisten Choreographen entwickeln mit der Zeit und der Erfahrung einen erkennbaren Stil. Es gibt aber einige erkennbare Punkte, die dem Prozess der Choreographie einen strukturellen Rahmen geben:

Nach der Festlegung der Textversion und der musikalischen Umsetzung, muss entschieden werden, welche Form der Tanz haben soll. Im Bharata Natyam sind unterschiedliche choreographische Gefässe<sup>282</sup> gegeben, welche Strukturen zur Organisation und Komposition von Werksinterpretationen bieten. Entspricht das ausgewählte Lied bereits einem für den Tanz spezifisch komponierten Stück, ist die choreographische Struktur durch die Form und Gliederung der Komposition bereits gegeben. Wurde ein Lied oder Text ausserhalb der Tradition der Tanzmusik ausgewählt, kann deren Gliederung und Struktur in der Choreographie flexibel interpretiert werden, solange die Stringenz der Lied-Komposition nicht gefährdet ist.

Die Choreographie des Erzähltales (*nṛtya*) ist durch den ausgewählten Text und dessen Inhalt bereits gegeben. In den meisten Fällen hat der Choreograph kreativen Freiraum in der Imagination des Settings bzw. der Szene, in welchem die Handlung des Textes spielt oder eingebettet werden kann. Allgemein gilt es eine «als-ob»-Situation nachzuahmen<sup>283</sup> anhand der üblichen Konventionen und Körpersprache der Tanztechnik. Die Rolle<sup>284</sup> und die daraus entstehenden Handlungen der Tänzerin sollten sich dem Zuschauer aus einer nachvollziehbaren Semantik ihres Tanzes in Kombination mit dem zugrundeliegenden Text erschliessen. Die Kunst der Choreographie liegt hierbei die Balance zwischen Originalität, Virtuosität, Erkennbarkeit und Wirkkraft des Dargestellten zu halten. Der Textinhalt des Liedes wird für den schauspielerischen Teil unverändert übernommen und in die Tanzsprache des Bharata Natyam übersetzt. Dabei hält man sich an die Form und Gliederung des Liedes. Flexibilität herrscht in der Anzahl Wiederholungen einer Zeile oder einer ganzen Strophe und in interpretativen Ergänzungen. Die Fülle an Möglichkeiten, den Inhalt darzustellen, ist quasi unerschöpflich. Die Wiederholungen können genutzt werden, um immer wieder dasselbe anders darzustellen, oder um für ein erleichtertes Verständnis dasselbe immer wieder

---

<sup>280</sup> BALME (2014:114)

<sup>281</sup> BALME (2014:115)

<sup>282</sup> Zur Lehre und Repertoire im Bharata Natyam s. Anhang 6.

<sup>283</sup> S. MANGOLD (2014:10).

<sup>284</sup> Das Verständnis einer Rolle im Bharata-Natyam-Schauspiel ist klar von jener des Personen-Theaters zu unterscheiden, s. HASS (2013:300ff.) und KREUDER (2013:308). Bharata Natyam ist ein Solo-Tanz-Stil, was bedingt, dass die Bharata-Natyam-Tänzerin innerhalb einer in sich geschlossenen Handlung mehrere Rollen ausführen kann und muss. Die häufigsten Wechsel finden dabei zwischen allgemeiner Narration und der Rolle der *nāyaka*, der Hauptfigur, statt. Aufgrund der fehlenden indirekten Rede in den indischen Sprachen verkörpert die Tänzerin jede handelnde Figur selbst und schlüpft für diesen Moment in die Rolle derselben. Dies bedingt die Fähigkeit, einen augenblicklichen Identitätswechsel vornehmen zu können, der nur mittels den verwendbaren Zeichen-systemen von Mimik, Gestik und Haltung zu realisieren ist. Insofern gleicht dieses Rollenverständnis der Trennung von inneren und äusseren Spielanlässen, wie sie Stanislavskij formuliert hat, s. HASS (2013:305).



zu wiederholen. Bei Texten, die inhaltlich eine umfassende Assoziation zulassen, z.B. Anspielungen auf mythologische Begebenheiten, auf den Schauplatz des Geschehens oder zur Beziehung vorkommender Personen, werden *sañcāri* eingebaut. *Sañcāri* sind textfreie, interpretative Episoden, die nur instrumental begleitet werden und daher alleine aufgrund ihrer tänzerischen Darstellung verstanden werden müssen. Für *sañcāri* werden in der Regel gut erkennbare Themen ausgewählt, z.B. mythologische Episoden oder Szenen zwischen Mutter und Kind, die der Zuschauer im Kontext des Liedes schnell und gut erkennen und verstehen kann.

Der nächste Schritt betrifft die tänzerische Ausschmückung bzw. Erweiterung der textlichen Grundlage. Wird der Tanz mit Schrittkompositionen (*nṛtta*) ergänzt, werden diese entsprechend dem vorgegebenen Rhythmuszyklus (*tāla*) choreographiert und an der entsprechenden Stelle eingefügt. Eine grundsätzliche Entscheidung ist zu treffen, ob diese *nṛtta*-Kompositionen zu Rhythmusilben oder zu gesungenen Noten getanzt werden sollen. Rhythmusilben (*sol!u-kut!u*) bedingen die Kenntnis der entsprechenden Rhythmussprache und die Fähigkeit, eine Kombination zu kreieren, welche mit dem metrischen Muster der *nṛtta*-Komposition übereinstimmt. Der kunstfertigen Kombination von speziellen Silben sind (außer in mathematischen Belangen) keine Grenzen gesetzt. Werden die Schrittkombinationen zu gesungenen Noten getanzt, muss eine Melodie im entsprechenden *rāga* komponiert werden, sofern nicht bereits eine solche existiert. Die Komposition einer solchen Melodie muss bezüglich Rhythmus, Tempo, Länge und Melodie-Phrasierung genau in die Struktur des Tanzes hineinpassen. Für die beschriebenen Aufgaben sind unter Umständen und je nach Erfahrungswert der Künstler neben dem Tanz-Choreographen Instrumental- und Perkussionsmusiker als Unterstützung erforderlich.

### 1.3. Auswahl der Performer

Die Auswahl der Performer ist in erster Linie vom Können derselben abhängig. In zweiter Linie ist sie von der Vision der Choreographin und der Art der Choreographie abhängig. Ist es

- eine Solo-Choreographie, die im Fall von mehreren Tänzerinnen als Gruppen-Einheits-Choreographie getanzt werden kann
- eine Gruppen-Choreographie, in welcher alle eine einheitliche Choreographie tanzen, die aber eine bestimmte Anzahl von Tänzerinnen und/oder eine bestimmte Formation erfordert
- eine Gruppen-Choreographie in der Art eines Tanztheaters, in welcher es individuelle Choreographie-Teile gibt, die verteilt werden müssen

Auch das Geschlecht, die Körpergröße und die Erfahrung der Tänzerinnen können eine Rolle bei der Auswahl spielen. Die Gruppierung mehrerer Tänzerinnen muss auch dem sozialen Faktor genüge tragen, und schwierige Konstellationen sind insofern zur Kenntnis zu nehmen, als dass sie ein Risikofaktor für die Realisation der Inszenierung sein können (s. u.).

#### 1.4. Ablauf der Inszenierung

Zum geplanten Ablauf einer Inszenierung gehören die Dauer der Aufführung, Pausen, die Abfolge der Akteure und die Dramaturgie des Handlungsablaufs.<sup>285</sup> Die Reihenfolge und die Auswahl der präsentierten Tänze ist davon abhängig, ob die Aufführung einem bestimmten Thema oder Rahmen unterliegt, oder ob sie dem traditionellen Protokoll folgt.<sup>286</sup> Grundsätzlich müssen in jedem Fall die Tänze so gegliedert werden, dass eine Eröffnung, ein Höhepunkt und ein Abschluss erkennbar sind. Da es im Bharata Natyam sowohl einen emotional-schauspielerischen als auch einen virtuos-dynamischen Höhepunkt geben kann, sind auch zwei Höhepunkte in einer Vorstellung möglich. Der Höhepunkt wird in der Regel in der Mitte des Programms, je nachdem vor einer evtl. Pause, platziert. Ein zweiter Höhepunkt kann vor dem Abschluss angesetzt werden. Haben die einzelnen Tänze einen übergeordneten Bezug zueinander, z.B. Tänze über verschiedene Episoden aus der Kṛṣṇa-Mythologie, werden sie entsprechend in eine Reihenfolge gesetzt. Folgt die Vorstellung einem übergeordneten Thema, muss in der Reihenfolge der Tänze auch eine entsprechende Logik zur Anwendung kommen. Bestimmte Reihenfolgen sind bereits von der Tradition vorgegeben, wie z.B. die *aṣṭanāyikā*<sup>287</sup>.

#### 1.5. Szenographie

Die Szenographie schliesst jegliche visuelle Gestaltung der Bühne ein. Dazu gehört der Einsatz von multimedialen Effekten und die Verwendung von Requisiten.<sup>288</sup> Der Gebrauch von Hilfsmitteln, Requisiten und technischen Effekten ist stark vom individuellen Geschmack der Inszenierenden abhängig. Hierbei gibt es Traditionalisten, Minimalisten, Experimentierfreudige, Avantgardisten, Fusion-Liebhaber und solche, die den Mainstream-Geschmack treffen wollen. Das Bharata Natyam ist von Natur aus ein Tanz, der ohne Requisiten und Effekte auskommen kann. Berühmte Tanzinszenierungen, wie jene der Kalakshetra-Schule, haben die Verwendung von Requisiten und Verkleidungen in Bharata-Natyam-Tanztheatern salonfähig gemacht. Die Verwendung von physischen Objekten in der tänzerischen Handlung erweist sich jedoch als problematisch, da die Tanztechnik nicht auf diese Bewegungsabläufe ausgerichtet ist. Aus diesem Grund nehmen Licht- und Ton-Effekte vermehrt eine dramaturgische Rolle ein, da sie nur einen minimalen invasiven Charakter haben und trotzdem die Vorstellungskraft des Zuschauers um ein Vielfaches verstärken können. Auch Ne-

---

<sup>285</sup> S. FISCHER-LICHTE (2013b:19).

<sup>286</sup> Zum traditionellen Ablauf eines Tanz-Repertoires s. Anhang 6.

<sup>287</sup> *Aṣṭanāyikā* ist ein kollektiver Begriff für die acht Zustände, in welchen sich eine Frau in Bezug zu ihrem Angebeteten befinden kann. Diese Zustände werden im NŚ 24.210-11 erstmals behandelt. Verschiedene spätere Sanskrit-Werke nehmen dieses Thema wieder auf.

<sup>288</sup> So werden auch Elemente der Raumgestaltung und der Kostümierung zur Szenographie gezählt. Es ist nicht möglich, die Elemente der Szenographie an einer Stelle zu behandeln, da sie sich teilweise nicht von der Raumgestaltung trennen lassen, s. BALME (2013:347). Die genannten Komponenten werden daher an anderer Stelle aufgeführt, s. u. unter «Auswahl des Aufführungsortes» und «Auswahl der in der Inszenierung wahrnehmbaren Objekte (Dinge)».

belmaschinen, Projektionen und zusätzliche Geräusche (Regen etc.) kommen je nach Inszenierung zum Einsatz.<sup>289</sup> Ein weiterer Grund für den Einsatz der Technik als Teil der Inszenierungskomposition liegt im Fortschritt, welchen die Theatertechnik auf dem Gebiet der Ton- und Lichttechnik in den letzten Jahrzehnten erzielt hat.<sup>290</sup> Der Einsatz von ausgefeilten technischen Effekten ist jedoch stark von der Finanzkraft der Ausführenden und der technischen Ausstattung am Auftrittsort abhängig. Die Ausführung benötigt ausserdem eine zusätzliche Person, die die Effekte zum richtigen Zeitpunkt ausführt. Diese Person muss immer dieselbe sein, denn sie muss die Choreographien kennen und muss auch an den Proben teilnehmen. Der Einsatz von Effekten in Bharata-Natyam-Aufführungen ist daher nur in grösseren Produktionen beobachtbar.

Lichteffekte sind vor allem sinnvoll, um die Stimmung durch das zu- oder abnehmen von Helligkeit zu unterstützen, emotionale Situationen farblich zu verstärken (Gefahr mit Rot, Romantik mit Orange, Mystik mit Blau etc.) oder um durch kurze Lichtblitze die Dramatik zu erhöhen. Lichtschablonen, die Umrisse von Monden, Bergen etc. auf den Bühnenhintergrund projizieren, ersetzen das Bühnenbild und helfen dem Zuschauer, sich in der Handlung zurechtzufinden. Durch gezielte Scheinwerferkegel können Soli von Tänzerinnen stimmungsvoll in Szene gesetzt werden. Auch dynamische Tanzeinlagen, die keine schauspielerischen Elemente enthalten, können durch entsprechende Farben und Helligkeiten unterstützt werden.

Ton-Effekte sind komplexer, denn sie müssen sich je nach Inszenierung auf ein Musik-Ensemble abstimmen lassen. Im Vorfeld aufgenommene Musikaufnahmen von einem elektronischen Abspielgerät können im Tonstudio mit Ton-Effekten arrangiert werden. Solche Arrangements sind sehr beliebt in modernen Inszenierungen, da sie eine grosse Palette an Möglichkeiten bieten. Die Wahl solcher Effekte ist abhängig von den technischen Möglichkeiten, die der Choreographin zugänglich sind, und den musikalischen sowie technischen Experten, die diese Arrangements zusammenstellen.

### 1.6. Länge der Inszenierung

Die Länge der Inszenierung hat nachhaltigen Einfluss auf ihre Wirkkraft im Publikum. Eine ungünstige Länge von Teilstücken oder der gesamten Inszenierung kann bewirken, dass die Kommunikation mit dem Zuschauer mangels Aufmerksamkeit abbricht. Die Länge der Inszenierung ist hauptsächlich abhängig von der Struktur und Gliederung der Choreographie der einzelnen Tänze und der Gestaltung der gesamten Inszenierung.<sup>291</sup> Zusätzlich zur Tanz-Choreographie können musikalische Arrangements, z.B. Intro- oder Abgangteile, die Länge beeinflussen. Bei Live-Musik besteht die Tendenz, dass die dargebrachten Tänze je nach Tempo der Musik sich in der Länge verändern können. Die Länge einer Inszenierung

---

<sup>289</sup> Der überladene Einsatz von multimedialen Effekten im Bharata Natyam zeigt sich in Produktionen wie Lata Padas «Revealed by Fire», s. <https://www.youtube.com/watch?v=nkEWZvx7cw> – Zuletzt geprüft am 5.7.2016, in welcher sich die Performance in den Licht-Effekten verliert.

<sup>290</sup> S. TKACZYK (2013:331).

<sup>291</sup> S. o.

muss daher sowohl im Prozess der Choreographie, als auch in der Zusammenstellung des zusammenhängenden Bühnenprogramms beachtet werden. Die Länge der Inszenierung wird in den Proben getestet und in den abschliessenden Haupt- und Generalproben in Echtzeit gestoppt.<sup>292</sup> Zur zeitlichen Planung gehört auch die Entscheidung, ob eine Pause durchgeführt wird und wie lange die Aufführung dauern darf, bzw. wann sie beendet sein sollte.

### 1.7. Musikalische Begleitung<sup>293</sup>

Die musikalische Begleitung bei Bharata-Natyam-Inszenierungen ist traditionellerweise live. Im Vorfeld arrangierte Musik aus dem Tonstudio ist mittlerweile ebenso beliebt, da sie mehr technische Möglichkeiten zulässt<sup>294</sup> und kostengünstiger sein kann. Bei der Wahl eines Live-Ensembles gilt es, die Anzahl Sänger oder Sängerinnen (je nach *naṭṭuvāṅgam*-Fähigkeiten<sup>295</sup>) und das Geschlecht festzulegen. Viele Tänzerinnen arbeiten oft mit denselben Sängerinnen oder Sängern zusammen, da diese gut auf die Charaktereigenschaften der Choreographien und die Tänzerinnen abgestimmt sind.

Die Instrumentalisten sind in der Anzahl unbeschränkt und ihre Auswahl orientiert sich meistens am Budget.<sup>296</sup> Die Auswahl der Instrumente oder der Begleitmusiker kann vom Sänger oder der Sängerin mitbestimmt werden.<sup>297</sup> Die Wahl der Ensemble-Mitglieder kann abhängig davon sein, welches Instrument am besten zum Inhalt oder der Stimmung der Inszenierung passt. Ein gut abgestimmtes Begleit-Ensemble und ein aufmerksamer Naṭṭuvanār sind wichtige Faktoren, um allfällige Fehler oder Pannen in der Inszenierung zu überbrücken, z.B. durch Verzögerungen in der Musik. Die Synchronisation und das Zusammenspiel zwischen Tänzerin und Musiker ist eine grundlegende Voraussetzung, um die Inszenierung wie geplant zu realisieren. Dabei ist es hilfreich, wenn die Künstler sich schon länger, z.B. durch andere Inszenierungen, kennen. Dadurch sind sie auf die gegenseitigen Eigenheiten bereits abgestimmt.<sup>298</sup>

---

<sup>292</sup> S. u.

<sup>293</sup> Ausführlicher zur Musikbegleitung im Bharata Natyam und den einzelnen Ensemble-Teilnehmern s. o. in Kapitel 3.

<sup>294</sup> S. o.

<sup>295</sup> Zur Rolle und den Aufgaben des Ensemble-Leiters s. o. in Kapitel 3.

<sup>296</sup> Bei Aufführungen in Indien kommt noch das Prestige dazu, die die Auswahl der Musiker ausdrückt. Mit der Auswahl von besonderen Instrumenten, namhaften Musikern oder einer grossen Anzahl von Musikern drückt die Künstlerin auch ihr Renommee bzw. ihr Standing aus.

<sup>297</sup> Musiker und Sänger für Bharata-Natyam-Aufführungen sind üblicherweise freischaffend. Ausserhalb Indiens gibt es noch sehr wenige hauptberufliche Musiker, die meisten betreiben dies als Nebenbeschäftigung und gehen einer regulären beruflichen Tätigkeit nach. Musiker für Tanzbegleitung gehen meist mündliche Vereinbarungen miteinander ein, welche garantieren, dass man gegenseitig von Engagements profitiert, indem man ihre Teilnahme in Inszenierungen an die Teilnahme des Partner-Musikers bindet. Viele Sänger und Sängerinnen arbeiten vorzugsweise mit denselben Musikern zusammen, da dies eine bessere musikalische Abstimmung untereinander garantiert. Es gibt Sängerinnen oder Sänger, die sich weigern, mit bestimmten Instrumenten zu singen, da diese nicht zu ihrer Stimmfarbe passen.

<sup>298</sup> Tänzerinnen arbeiten vorzugsweise mit denselben Perkussionisten zusammen, da diese gut auf die Charaktereigenschaften ihrer Choreographien abgestimmt sind. Hinzu kommt ein wirtschaftlicher Aspekt, denn aufeinander abgestimmte Musiker, Sänger und Tänzerinnen benötigen in der Regel, abhängig von der Inszenierung, weniger Proben.

## 1.8. Probe

Die Wiederholung ist das bezeichnende Hauptmerkmal der Probe. Des Weiteren konstituiert sich die Probe über die beteiligten Personen. Die Probe einer Bharata-Natyam-Inszenierung wirkt auf zwei Ebenen. Zum einen wird die Inszenierung perfektioniert, sowohl der einzelne Darsteller (Mikro-Ebene) als auch das Zusammenspiel aller für die Inszenierung relevanten Teilaspekte (Makro-Ebene) muss stimmen.<sup>299</sup> Diese Perfektionierung sichert in einer übergeordneten Dimension auch das performative Wissen der Protagonisten. Zum anderen wird die Inszenierung durch Versuch und im Experiment überprüft. Insofern die Probe eine Imitation eines angestrebten Endproduktes ist, sieht sie sich mit der Problematik ihrer eigenen Vergänglichkeit konfrontiert. Die Produktivität einer Probe lässt sich daher nicht bestimmen.

In der Probe wird die Tänzerin zur eigenen *rasikā*, zur eigenen Zuschauerin, und prüft in einem sich wiederholenden Zyklus von Produktion und Rezeption ihre eigene Wirkungskraft.<sup>300</sup> Die Tänzerin ist auf der Bühne nicht selten Opfer ihrer eigenen Schwächen, welche sich zwar durch Probe und Selbstbeherrschung kontrollieren lassen, aber dennoch Potential für unvorhersehbare Ereignisse offenlassen. Bei einer Inszenierung mit mehreren Tänzerinnen kommen weitere Schwierigkeiten dazu, da die einzelnen Künstlerinnen nicht nur auf sich, sondern auch auf die Beeinträchtigung von und durch andere achten müssen. Die stetige Wiederholung in der Probe soll mögliche Fehler verhindern (übersprungene Inhalte, falsche Schritte, falsche bzw. verspätete Einsätze etc.). Eine erfahrene Tänzerin kann durch Improvisieren diese Fehler überspielen oder die Inszenierung wieder in die geplante Richtung steuern, ohne dass der Zuschauer etwas bemerkt. Bei mehreren Tänzerinnen fallen Fehler in der Regel schwerer ins Gewicht, da sie besser erkennbar sind, besonders bei einer identischen Choreographie für alle Tänzerinnen. Zahlreiche Proben für die Inszenierung können diese Abstimmung aufeinander bewirken, sind aber zeitintensiver. Dasselbe gilt für Tänzerinnen, die in einer Gruppen-Konstellation eine Inszenierung einstudieren. Im Gegensatz zum Zusammenspiel mit den Musikern, können die Tänzerinnen zahlreiche Proben nicht vermeiden, denn sie ist die Voraussetzung für eine synchrone Darstellung und eine perfekte Aufstellung. Eine fehlerhafte Formation oder falsche Position einer Tänzerin in einer Gruppe stört das ästhetische Bild der Inszenierung und nimmt die Sicht auf andere Tänzerinnen.

Die Musikbegleitung ist ein wichtiger Bestandteil der Probe. Sowohl bei live gespielter als auch aufgenommener Tanzmusik kann es zum Spielen von falscher Musik kommen, Inhalte können übersprungen werden, oder die Musik setzt an den falschen Stellen ein. Bei einem live Musik-Ensemble kann ein falsches Tempo ausserdem zu Veränderungen in der Inszenierung und ihrer Wirkung führen.

---

<sup>299</sup> Für eine Aufstellung verschiedener Probeformen s. MATZKE (2013:270).

<sup>300</sup> Vgl. MATZKE (2013:270).

Die Erprobung der infrastrukturellen Gegebenheiten ist eine unbedingte Voraussetzung für eine Realisierung der Inszenierung, die der intendierten Wirkung möglichst nahekommt. Dazu gehören die Technik und die Bühne. Das Funktionieren der **technischen Infrastruktur** ist ein sensibler Aspekt. Eine Überbelastung des Stromnetzes oder schlecht aufeinander abgestimmte Licht- oder Tonregelung (z.B. Rückkoppelung) können die Performance schwer beeinträchtigen oder sogar zu einem Unterbruch führen. Bestimmte **Bühnenbodenbeläge** können sich im Laufe der Aufführung verändern. Dazu gehören alte Holzbeläge, die ungenügend abgedeckt wurden<sup>301</sup> oder die der Belastung des Tanzes nicht entgegenhalten können. Daraus können Risse oder aufgeraute Stellen entstehen, die die Tänzerin an den Füßen verletzen. Böden mit einer Linoleum-basierten Beschichtung können unter grosser Hitze der Scheinwerfer aufweichen. Bühnen, die aus Elementen bestehen können, falls sie nicht durch Bänder oder Seile zusammengebunden wurden, im Laufe der Aufführung auseinander rutschen. Die so entstandenen Spalten sind auch für geübte Tänzerinnen nicht überbrückbar. All diese Möglichkeiten können durch seriös durchgeführte Proben zwar nicht völlig ausgeschlossen aber ihrer Wahrscheinlichkeit verringert werden.

### 1.9. Räumliche Voraussetzungen

Aufgrund der Tatsache, dass die übliche Bharata-Natyam-Inszenierung sich als sakrale Bühnenkunst versteht, kann sie nicht in jeder Räumlichkeit stattfinden.<sup>302</sup> Auch wenn keine autoritative Bindung an konkrete Bestimmungen bestehen, sind bestimmte soziale, funktionale und ästhetische Aspekte zu beachten. Anpassungen und Kompromisse sind in allen Bereichen möglich und davon abhängig, wie anpassungsfähig die Inszenierung an äussere Bedingungen ist (z.B. Technik), wie kompromissbereit die Künstler sind (z.B. hinsichtlich der Qualität des Bühnenbodens, der Garderobe etc.), wie sich die Folgen der Anpassungen und Kompromisse auf die Performance auswirken, und wie die Zuschauer auf die Folgen dieser Anpassungen und Kompromisse in der Performance reagieren könnten.

Die Grundvoraussetzungen seien hier genannt. Der Ort der Performance kann sowohl unter freiem Himmel als auch überdacht sein. Die Örtlichkeit muss keine zwingende institutionelle Eigenschaft als Theater haben.<sup>303</sup> Die soziale Dimension des Raumes, d.h. eine geeignete geografische Lage und einen positiven Bekanntheitsgrad der Örtlichkeit unter der lokalen Bevölkerung, ist hierbei von viel grösserer Bedeutung. Die Abgrenzung des Tanzbereichs zum Zuschauerbereich ist ein konstitutionelles Element der Bharata-Natyam-Performance. Der Tanz kann daher nur auf einer optisch abgegrenzten Fläche stattfinden. Idealerweise ist die Bühne bei flacher Theaterbestuhlung erhöht, bei Tribünen-Bestuhlung kann sie tief bis ebenerdig sein. Der Belag muss aus einem Material bestehen, welches barfüssige Tänzerinnen nicht verletzen kann, wie z.B. behandeltes und versiegeltes Holz oder Steinplatten. Der Bühnenbelag kann wahlweise mit einem Tanzteppich oder Linoleum-Teppich bespannt sein. Ritzen, Spalte, Unebenheiten etc. sollten mit Klebeband oder ähnlichem versiegelt

---

<sup>301</sup> S. o.

<sup>302</sup> Dies widerspricht der Definition von Theater in der Theaterwissenschaft «welches seine Räume durch die Benutzung definiert», ROSELT (2013b:280).

<sup>303</sup> So sind z.B. in Europa Kirchen ein beliebter Ort für Bharata-Natyam-Inszenierungen geworden.

werden. Der Untergrund des Bühnenbelags sollte dem Bühnenbelag erlauben zu schwingen. Ganz unpassend und gesundheitsgefährdend sind Betonbeläge. Elementbühnen, die aus einzelnen Elementen zusammengestellt sind, erzeugen unter Umständen durch den Hohlraum unter ihnen einen grossen Lärm, was die musikalische Begleitung der Performance stören und die hörbare Wahrnehmung im Publikum verfälschen kann. Abfallende Bühnen sind für eine Bharata-Natyam-Aufführung gänzlich ungeeignet. Die Notwendigkeit eines Bühnenvorhangs ist von der Inszenierung abhängig. Inszenierungen, die mit einem stehenden Bühnenbild beginnen oder aufhören, können zusätzlich zur Verdunkelung der Bühne einen Bühnenvorhang verwenden. Seitenvorhänge sind günstig, denn sie ermöglichen ein elegantes Auf- und Abtreten der Tänzerin. Ein Hintergrund-Vorhang ist nicht unbedingt notwendig, der Hintergrund sollte aber einheitlich und unauffällig sein, damit die Kostümfarben der Tänzerin in den Vordergrund gerückt werden. Die minimale Lichtausstattung für eine Bharata-Natyam-Tanzaufführung beträgt 1000 Watt, je nach Stärke auf zwei bis drei Scheinwerfer verteilt, die von vorne auf die Bühne hinunter leuchten. Bei Bedarf und je nach Inszenierung müssen zusätzliche Seitenscheinwerfer, Strahler von hinten und vorne, sowie Effektscheinwerfer oder Positionsscheinwerfer vorhanden sein. Bei Live-Musik sind Mikrofone, ein Verstärker und mindestens zwei Lautsprecher zum Zuschauerraum sowie ein Monitor-Lautsprecher, der gegen die Tänzerin gerichtet ist, nötig. Bei Musik, die von einem Gerät abgespielt wird, sind die technischen Bedingungen etwa gleich, nur die Mikrofone werden nicht benötigt. Im Falle von Erklärungen, die in der Inszenierung live gemacht werden, ist je nach Grösse des Saales ein Mikrofon nötig. Die Bestuhlung ist in erster Linie von der Bühne abhängig. In einer idealen Bestuhlung sollte der Zuschauer von jedem Platz aus die gesamte Bühne im Blickfeld haben und eine bequeme Sitzhaltung einnehmen können. Bei einer erhöhten Bühne muss die erste Stuhlreihe in solcher Distanz zur Bühne stehen, dass die Zuschauer in einem angenehmen Winkel auf die Tänzerin schauen können. In der Regel beträgt dieser Abstand circa zwei Meter. Bei einer Bühne, die höher als ein Meter ist, muss der Abstand zur ersten Stuhlreihe entsprechend erhöht werden. Der Nachteil bei einer flachen Theaterbestuhlung ist die eventuell schlechte Sicht zur Bühne. Daher ist die Tribünen-Bestuhlung eine angenehme Variante, die diese Problematik ausschliesst.

Die Tänzerin benötigt im Schnitt etwa zwei bis drei Stunden, um sich für eine Bharata-Natyam-Aufführung zu schminken und anzuziehen. Dafür benötigt sie einen Raum mit einem kleinen Spiegel und einem Ganzkörperspiegel, genügend Abstellflächen für das Make-Up und den Schmuck, einen Kleiderhaken oder eine Kleiderstange, um das Kostüm knitterfrei aufzubewahren, mindestens zwei Stühle, einen Tisch vor dem kleineren Spiegel und ausreichend Licht. Das Licht sollte idealerweise so stark sein und dieselbe Farbe haben, wie die effektive Beleuchtung auf der Bühne. Eine unzureichende Beleuchtung des Schminkbereichs kann sowohl die vorzeitige Ermüdung der Tänzerinnen zur Folge haben, weil sie sich durch das schlechte Licht überanstrengen muss, als auch ein schlechtes Schmink-Ergebnis bewirken, indem das Gesicht der Tänzerin auf der Bühne im Scheinwerferlicht anders wirkt als geplant. Die Garderobe sollte weder zu kalt noch zu warm sein, da die Haut der Tänzerin, je nach Temperatur, das Make-Up unterschiedlich annimmt. Ist die Garderobe

ungünstig beheizt, kann das die körperliche Verfassung der Tänzerin beeinträchtigen, indem sie träge wird (bei zu viel Wärme) oder ihre Gliedmassen steif werden (bei zu viel Kälte). Bei einem Live-Musik-Ensemble wird ein weiterer Raum für die Musiker benötigt, in welchem sie sich ankleiden und ausruhen können.

Suboptimale räumliche Voraussetzungen für eine Bharata-Natyam-Performance sind stehende Zuschauer, kein direkter Bühnenzugang von der Garderobe der Tänzerin, keine erhöhte Bühne bei flacher Theaterbestuhlung, ein Aufführungsort in einer lärmigen oder unruhigen Umgebung, und spezielle Bühnenformen (nicht rechteckig). Generell kaum akzeptiert ist das Konsumieren von Getränken und Esswaren während einer Aufführung.

#### 1.10. Aufführungszeit

Aufführungszeiten werden sehr unterschiedlich gehandhabt. In Indien kann man heute zu beinahe jeder Tages- und Nachtzeit einer Bharata-Natyam-Aufführung beiwohnen. In der indischen Festival-Saison zwischen Dezember und Februar beginnen die ersten Aufführungen um 9 oder 10 Uhr vormittags und enden gegen 22 Uhr abends. Als Regel gilt hierbei, je prominenter und renommierter die Tänzerin, desto später ist ihr Auftritt. Für die Planung einer Performance in der abendländischen Theatertradition werden Anfangszeiten zwischen 18 und 20 Uhr bevorzugt. Als ungeeignetste Aufführungszeiten gelten die frühen Nachmittagsstunden, da die Energiekurve der Künstler, aber auch der Zuschauer, am niedrigsten ist. Manche Künstler nehmen auch auf astrologisch ungünstige Zeiten Rücksicht (*rāhu-kālā*).

#### 1.11. Wahrnehmbare Objekte (Dinge)

Die Auswahl von Dekoration, Kostümen, Schmuck, Schminke und anderen Requisiten hat einen wesentlichen mit-gestalterischen Einfluss auf die Hervorbringung und Wahrnehmung der Inszenierung. Die Funktion von diesen Dingen ist sowohl phänomenologisch als auch semiotisch.<sup>304</sup> In der Aufmerksamkeit, die ihnen entgegengebracht wird und in der Wirkung, die aus dieser Wahrnehmung entsteht, besteht ihr performatives Potential (entsprechender Schmuck kann das Identifizieren der gespielten Person erleichtern, durch den Räucherstäbchen-Duft kann die Atmosphäre leiblich gespürt werden, etc.).



Abb. 131: Dekorierte Naṭarāja-Statue auf der Bühne (Bild: Y. Nevatia)

##### Dekoration

Die Dekoration für Bharata-Natyam-Aufführungen ist im Bühnenbereich sehr zurückhaltend, da sie nicht von den Akteuren ablenken sollte. Seit der Zeit Rukmini Devi Arundales ist die Naṭarāja-Statue in der linken vorderen Ecke auf der Bühne üblich. Sie soll an die göttliche Herkunft des Tanzes erinnern und die Sakralität des Tempels, den früheren Aufführungsort des Tanzes, ersetzen. Die Grösse der Statue ist individuell wählbar. Sie kann auch mit anderen Göttern kombiniert

<sup>304</sup> S. FISCHER-LICHTE (2013c:75).





Abb. 132: Hosen-Kostüm  
(Bild: A. Tönz)

werden, die in der Inszenierung thematisiert werden, oder gar ganz mit der tanzenden Form eines anderen Gottes ersetzt werden, wie z.B. Nartana-Gaṇapati (tanzender Gaṇeśa). Eine Öllampe, Räucherstäbchen und frische Blumen gehören zu diesem Bild des nachempfundenen Tempelaltars dazu. Blumen und Öllampen sind allgemein die beliebtesten Dekorationselemente, da sie neutral-ästhetisch wirken, eine exotische Atmosphäre kreieren, gleichzeitig sakrale Symbole darstellen und (in Indien) kostengünstig sind. Weiterer Bühnenschmuck, der einen Tempel imitiert, wie Säulen mit tanzenden Statuen etc., sind beliebte dekorative Elemente.

#### Kostüme

Das Kostüm gehört zu den Körperzeichen der Inszenierung.<sup>305</sup>

Im Gegensatz zu anderen Theaterformen ist das Kostüm im Bharata Natyam kein Requisit der dargestellten Handlung und stellt auch keine spezifischen Charaktere dar. Die Kostüme im Bharata Natyam werden seit ca. 80 Jahren in spezieller Weise genäht, so dass sie optisch einem Sari nachempfunden sind, aber tatsächlich aus verschiedenen separaten Bestandteilen bestehen.<sup>306</sup> Eine der letzten Tänzerinnen, die einen traditionell gebundenen Sari als Kostüm getragen hat, war T. Balasaraswati. Seit Rukmini Devi Arundale werden die Tanzkostüme aus Kāñcīpuram-Seide<sup>307</sup> geschneidert. Man unterscheidet allge-



Abb. 133: Sari-Kostüm  
(Bild: A. Tönz)

mein zwischen einem Hosen-Kostüm, welches an die traditionelle Sari-Wickelmethode<sup>308</sup> erinnert, bei welchem zwei Hosenbeine sichtbar sind, die die Tänzerinnen anwandten, bevor es genähte Kostüme gab, und einem Sari-Kostüm, welches aussieht wie ein normal gebundener Sari, den man auf Schienbein-Höhe, statt bodenlang, gewickelt hat.

Die Kostüme bestehen zwischen drei bis 6 Teilen, die auf kunstvolle Weise gebunden, geknotet und zusammengeknüpft werden.<sup>309</sup> Die Designs sind mannigfaltig und inspiriert

<sup>305</sup> S. BALME (2014:119).

<sup>306</sup> Eine Übersicht zu verschiedenen Kostümartentypen im Bharata Natyam s. VAIDYANATHAN (1993:147ff.).

<sup>307</sup> Dies sind in der Regel dreischützig gewebte Seiden-Saris mit reich verzierter Goldborte. Ausführlicher zur Webart und den verschiedenen traditionellen Mustern s. CHISHTI & SINGH (2012:245).

<sup>308</sup> Für den Sari-Wickelstil von Bharata-Natyam-Tänzerinnen s. CHISHTI & SINGH (2012:253).

<sup>309</sup> Die Kostümierung der Tänzerin birgt bei mangelnder Konzentration einige Risiken, die den Ablauf der Inszenierung stören können. Das Festhalten der Kostümteile ist vor dem Beginn der Inszenierung zu prüfen. Ein nachträgliches Festmachen, falls sich eines der Teile lösen sollte, ist nur unter besonderen Voraussetzungen möglich und bedingt in der Regel genügend Zeit innerhalb der Inszenierung und eine helfende Person hinter der Bühne. Bleiben Teile auf der Bühne liegen, kann man sie meist erst in einer Pause oder am Ende der Aufführung einsammeln und somit nicht mehr an der Tänzerin anbringen.

von unterschiedlichsten Stilen. Die Schneider dieser Kostüme haben eine spezielle Ausbildung. Anforderungen an die Saris, die für die Kostüme verwendet werden, hängen vom Design und von der Arbeitsweise des Schneiders ab. Da das Tanzkostüm im Bharata Natyam nicht zwingend die Funktion hat, eine Rolle oder eine Charaktereigenschaft der Darstellerin zu visualisieren, wird die Kostümierung durch die nachfolgenden Kriterien bestimmt: Farbe, Muster und Stil.

Kostümteile eines Hosen-Kostüms (Abb. 134 – 139):



Abb. 134: Bluse (Bild: A. Payer)



Abb. 135: Pallu (Bild: A. Payer)



Abb. 136: Hose (Bild: A. Payer)



Abb. 137: Hüfttuch (Bild: A. Payer)



Abb. 138: Kleiner Fächer (Bild: A. Payer)



Abb. 139: Grosser Fächer (Bild: A. Payer)

Kostümteile eines Sari-Kostüms (Abb. 140 – 142):

Die Bluse wird in gleicher Weise getragen, wie im Hosen-Kostüm. Alle anderen Teile werden mit folgenden Teilen ersetzt:



*Abb. 140: Pallu mit Verlängerung (Bild: A. Payer)*



*Abb. 141: Hose als Sichtschutz (Bild: A. Payer)*



*Abb. 142: Sari mit eingenähtem Fächer (Bild: A. Payer)*

Zur Auswahl der Kostüme ist als erstes zu entscheiden, ob die Inszenierung eine eigene spezielle Kostümierung verlangt. Die ist besonders in Gruppen-Choreographien der Fall, in welchen die Farben und Stile der einzelnen Tänzerinnen in jedem Fall aufeinander abgestimmt werden müssen. Dabei kann man auf bereits vorhandene Kostüme zurückgreifen oder spezielle, zur Inszenierung passende Kostüme fertigen lassen. In einer Tanztheater-ähnlichen Inszenierung können die Kostüme der einzelnen Tänzerinnen und Tänzer auf ihre Rollen oder Charaktere abgestimmt werden. Dabei handelt es sich nicht um Verkleidungen, sondern um Kostüme, die im Stil und ihrer Farbe die Assoziation des dargestellten Charakters unterstützen (z.B. Weiss für eine Witwe, ein volkstümliches Muster für eine Wahrsagerin, Gelb für die Darstellung von Kṛṣṇa etc.). Manche Tänzerinnen wählen absichtlich einen einfach gewickelten Sari, um durch das Understatement die Wirkkraft der Darstellung zu



verstärken. In modernen Inszenierungen wird die traditionelle Kostümierung meist ersetzt durch alltägliche Kleidung, wie z.B. den Salwar Kameez (Ur.: قمیض و ار, *šalwār qamīz*).<sup>310</sup>

## Schmuck

Der heutige Bharata-Natyam-Schmuck, allgemein als «Temple-Jewellery» bezeichnet, hat ebenfalls eine knapp 80-jährige Tradition. Die *devadāsī* vor 1930 trugen kaum Schmuck, ausser einigen traditionellen Ohrringen, Ketten und Armreifen. Der Schmuck, der heute zum Bharata Natyam getragen wird, ist der traditionelle drawidische Schmuck, der von südindischen Frauen zur Hochzeit oder anderen verheissungsvollen Ereignissen getragen wurde (und immer noch getragen wird). Es gibt unterschiedliche Preisklassen im Tanzschmuck. Temple-Jewellery ist



Abb. 143: Bharata-Natyam-Schmuck mit «American Diamonds» (Bild: W. Nehoda)

die teuerste und am häufigsten gewählte Variante mit vergoldeter Silber-Einfassung.<sup>311</sup> Daneben sind auch Modeschmuck-Varianten erhältlich mit sogenannten «American Diamonds». Die Farben der Steine sind neben weiss traditionell dunkelrot, Smaragdgrün oder Saphirblau und mit einem matten Abschiff. Perlen sind ein weiterer wichtiger Bestandteil. Bei den American-Diamond-Varianten gibt es noch weitere Farben, wie Magenta, Hellrot etc. Das Design der Schmuckteile kann stark variieren und von einfach bis opulent reichen. Das Schmuckset besteht aus vielen verschiedenen Teilen und kann fast endlos ausgebaut werden. So ist es heutzutage weniger die Tradition als vielmehr die Geldbörse, die bestimmt, wie viel und welchen Schmuck eine Tänzerin trägt.<sup>312</sup> In der Auswahl des Schmucks kann man vor allem mit der Intensität der Designs und mit der Opulenz der einzelnen Teile variieren. Bestimmte Schmuckteile sind generell Pflicht und können nicht weggelassen werden. Dazu gehören die Kopfschmuckteile, die Ohrringe, mindestens eine Kette sowie die Armreife. Mittellose Tänzerinnen arbeiten mit improvisiertem Schmuck der aus Karton, Bordürenstoff und Pailletten besteht. Dieser Schmuck hat weder Prägungen noch spezielle Symbole. Alle genannten Schmuckarten lassen sich mittels schwarzen Bändern, angebrachten Haken oder Klemmvorrichtungen befestigen.<sup>313</sup> Schmuck kann je nach Inszenierung und Rollen in der Inszenierung (z.B. Prinzessin, bestimmte Götter, etc.) zur Erkennung genutzt werden.

**Kopfschmuck** – Zur Befestigung des Kopfschmucks benötigt die Tänzerin fest zusammengebundenes Haar und einen langen Zopf. Da die Länge der Haare bei Tänzerinnen nur in

<sup>310</sup> Ein solches Beispiel sind die modernen Inszenierungen der Tänzerin Lata Pada aus Toronto.

<sup>311</sup> S. UNTRACHT (2008:196).

<sup>312</sup> Ein durchschnittliches Schmuckset für eine Bharata-Natyam-Tänzerin kostet etwa 10'000 bis 14'000 Rupees (145 – 200 CHF).

<sup>313</sup> Das Befestigen der Schmuckteile ist von grosser Wichtigkeit. Schmuckteile, die während der Performance auf die Bühne fallen, bergen die Gefahr, die Tänzerin zu verletzen, sollte sie im Verlauf der Inszenierung darauf treten.

Ausnahmefällen ausreichend ist, ist es üblich, den Zopf mit Kunsthaar zu verlängern. Diese Haar-Verlängerungen sind mittlerweile in unterschiedlichen Haarfarben erhältlich.



Abb. 144: Zopf-Flechtung mit Verlängerungshaar mit glockenartigem Ende *maṇi* (Bild: A. Payer)

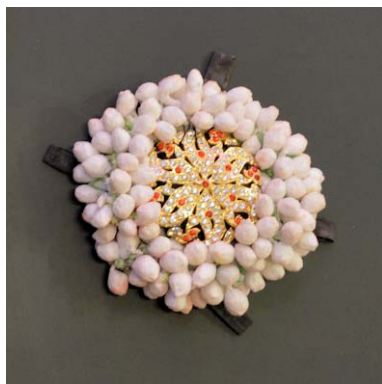


Abb. 145: *Rakkoḍi* (Bild: A. Payer)



Abb. 146: *Jaḍanāga* mit *candra-kalā* (Bild: A. Payer)

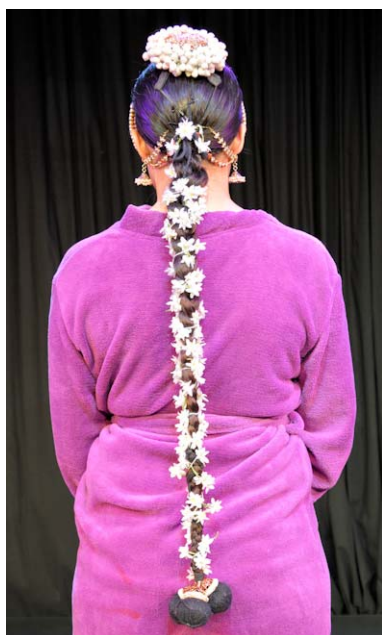


Abb. 147: Mit Blumen geschmückter Zopf (Bild: A. Payer)

Die Formen und Positionen der Schmuckteile auf dem Kopf und an den Haaren der Tänzerin sind voller Symbole und Analogien. Die grösste davon ist die Nachempfindung einer Schlange, die vom Schädel entlang dem Zopf verläuft (*jaḍanāga*).<sup>314</sup> Das Symbolbild beginnt am höchsten Punkt des Schädels mit einem kreisrunden Schmuckteil auf dem Haar (*sūrya* oder *rakkoḍi*), welches von Blumen umrahmt wird. Ursprünglich wurde unterhalb dieser Symbol-Sonne ein Halbmond (*amāvasya* oder *candrakalā*) ergänzt. Dem Zopfansatz nach unten folgend wird der Zopf der Tänzerin assoziiert mit einer Kobra.<sup>315</sup> Dies kann ebenfalls mit einem Schmuckstück umgesetzt werden. Der Abschluss des Zopfes (*kuṇḍjāla*) besteht aus drei glockenartigen Enden (*maṇi*). Im Tanz werden heutzutage einige der genannten Teile mit Blumen ersetzt, da das Gewicht der gesamten Schmuckkomposition zu schwer wäre.

<sup>314</sup> Dieser Schmuckteil wurde von den *devadāsī* übernommen und besteht ursprünglich aus sechs Teilen, s. UNTRACHT (2008:51).

<sup>315</sup> Die Assoziation mit Sonne, Mondsichel und Kobra stammt vermutlich aus der Śiva-Verehrung, s. UNTRACHT (2008:50).



Abb. 148: *Sūrya, candra und cutti pattam* (Bild: A. Payer)

Auf dem vorderen Teil des Kopfes über der Stirn trägt die Tänzerin drei Schmuckteile: auf der rechten Seite eine Sonne (*sūrya*), auf der linken Seite einen Mond (*candra*) und entlang dem Haaransatz und Mittelscheitel ein dreiteiliges Haarband (*talai sāman* oder *cutti pattam*) an dessen Ende an der Stirn ein runder oder halbrunder Anhänger vom Haaransatz herunterhängt (*vākcutti*). Wahlweise kann dieser Schmuckteil die seitlichen Teile entlang des Haaransatzes (*cutti*) weglassen. Alle genannten Haarschmuckteile werden mit schwarzen Bändern am Hinterkopf und mit Haarnadeln fixiert.



Abb. 149: *Jimki mit mattal* (Bild: A. Payer)

Die Ohrringe haben die traditionelle Form von umgekehrten Schalen (*jimki*). Von den Ohrsteckern in das Haar hinauf werden ebenfalls Bänder, die mit Steinen und Perlen besetzt sind (*mattal*), befestigt.



Abb. 150: *Zwei Arten von natthu, bullakku und mukuti* (Bild: A. Payer)

Nasenringe wurden früher in den meisten drawidischen Gemeinschaften alltäglich von Frauen getragen.<sup>316</sup> Die modernen Applikationen für Bharata Natyam müssen nicht mehr in einem gestochenen Loch befestigt werden, da die Tradition des Nasenring-Tragens in Indien nicht mehr überall üblich ist. Die Tänzerin trägt zwei bis drei Nasenringe, welche an die Nasenflügel und den inneren Nasenteil angeklemt werden. Der seitliche Nasenring (*natthu*) ist entweder rund oder geschwungen («Mango-förmig»), der in der Mitte hängende hat die Form eines «Y» (*bullakku*). Ein möglicher dritter Nasenring besteht aus einer kleinen Blumenförmigen Applikation (*mukuti*), die an die zweite freie Nasenseite geklemmt wird.

<sup>316</sup> S. UNTRACHT (2008:156ff.).





**Blumen** – Heute ist es üblich, dass die Tänzerin wiederverwendbare Blumengirlanden aus Papier oder Stoff als Haarschmuck trägt. Diese Girlanden sind entweder bereits in Form gebracht mittels Metalldraht und können mit schwarzen Bändern am Kopf fixiert werden, oder sie sind lose an einer Schnur angebracht und müssen am Kopf mit Haarnadeln befestigt werden. In Indien werden je nach Jahreszeit auch echte Blumengirlanden in den Farben orange (*kanakāmbaram*) und Weiss (Jasmin) verwendet.

Abb. 151: Blumenschmuck (Bild: A. Payer)



Abb. 152: Eine Variante von *addigai* (Bild: A. Payer)



Abb. 153: Eine Variante einer Perlenkette (Bild: A. Payer)

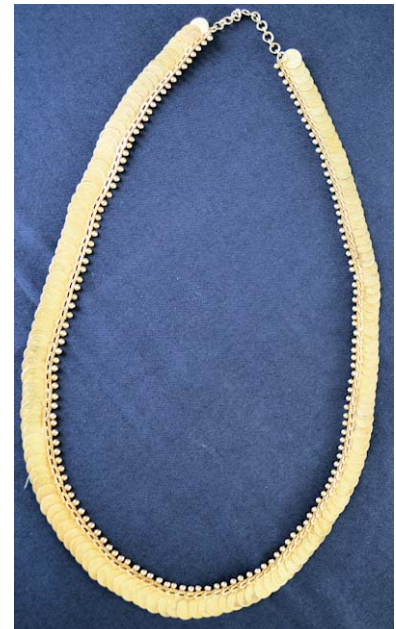


Abb. 154: *Maṅgamālai* (Bild: A. Payer)

**Ketten** – Die Tänzerin trägt verschiedene Halsketten, in der Regel eine kurze und eine lange. Die kurze Kette (*addigai*) kann wahlweise massiv oder aus Perlensträngen gemacht sein. Sie wird eng anliegend an den Hals getragen und hat meist einen mit Steinen besetzten Anhänger (*padhakkam*). Bei den langen Halsketten bestehen verschiedene Alternativen, es seien hier die zwei wichtigsten erwähnt. Die Münzkette mit Lakṣmī-Prägung (*maṅgamālai* oder *kasamālai*) stammt ursprünglich aus Kerala und war eine Kette aus Goldmünzen, weswegen sie heute noch goldfarben gefärbt wird.<sup>317</sup> Heute wird sie jedoch aus Silber gefertigt.

<sup>317</sup> S. UNTRACHT (2008:215).

Die Perlenkette oder eine massive Kette mit Anhänger (*haṅgai pathakkam mālai*) ist optisch einer Blumengirlande nachempfunden und massiv mit Perlen und Steinen besetzt.

*Arme, Rumpf und Füsse*<sup>318</sup> – Der Armschmuck besteht aus Armreifen und wahlweise auch



Abb. 155: Gürtel mit Lakṣmī-Prägung (Bild: A. Payer)

aus Klemmreifen (*vaṅki*), die man am Oberarm befestigt. Fingerringe an jeder Hand sind üblich. Der Gürtel (*oddiyanam*) ist in der Regel golden und hat in der metallenen Version



Abb. 156: Fussschellen (Bild: A. Payer)

ebenfalls eine Lakṣmī-Prägung. Es gibt Gürtel, die vollkommen mit Steinen besetzt sind. Die Gürtel sind in der Regel enganliegend, um eine schmale Taille zu formen. Dies geht auf das typisch drawidische Schönheitsmerkmal von breiten Hüften zurück, die dadurch akzentuiert werden.<sup>319</sup> Traditioneller Fusschmuck wie Zehenringe sind nicht mehr üblich. Das wichtigste Schmuckelement an den Füßen sind die Fussglocken.<sup>320</sup>

## Schminke

In der modernen Bharata-Natyam-Inszenierung gehört die Theaterschminke mittlerweile zur regulären Ausstattung einer Tänzerin. Sie hat einen bildenden Effekt und kann die Attraktivität der Tänzerin hervorheben oder verstärken, Makel korrigieren und betont jene Gesichtspartien, welche für die Mimik von Bedeutung sind. In Indien lassen sich die Tänzerinnen in der Regel von einer Drittperson schminken. In Europa ist die Tänzerin meist auf sich selbst gestellt. Mangelnde Kenntnisse in der Anwendung, der Funktion und den Möglichkeiten von Make-Up können verheerende Auswirkungen auf die Erscheinung einer Tänzerin haben. Die zur Anwendung kommende Schminke ist idealerweise professionelles Theater-Make-Up und in jedem Fall wasserfest.<sup>321</sup> Folgende Schritte werden benötigt, um der Tänzerin eine Erscheinung gemäss den üblichen Konventionen im Bharata Natyam zu verleihen:

<sup>318</sup> Bestimmte Teile des Schmucks können im Laufe der Inszenierung aneinander hängen bleiben oder sich verhaken. Dazu gehören vor allem die Arm- und Fingerringe, die sich im Kostüm oder der langen Kette verheddern, als auch die Fussglocken, die sich ineinander verkeilen können. Diese Situation kann die Tänzerin nur mit Geistesgegenwart lösen. Zuvorkommen kann man diesen Situationen, indem man Fingerringe und Armreifen wählt, die keine rauen oder abstehenden Stellen aufweisen, oder indem man die Fussglocken in solcher Weise bindet, dass die Glockenfreien Abschnitte sich gegenüberliegen.

<sup>319</sup> S. UNTRACHT (2008:241).

<sup>320</sup> Ausführlicher dazu s. o. in Kapitel 3.

<sup>321</sup> Schweiß ist ein nicht zu unterschätzendes Problem bezüglich Schminke und Kostümierung der Tänzerin. Die Theaterschminke der Tänzerin ist zwar wasserfest, kann bei starkem Schwitzen dennoch zur Folge haben, dass Zeichnungen im Gesicht verlaufen. Ausserdem führt eine starke Schweißbildung auf dem Gesicht





Abb. 157: Grundierung  
(Bild: A. Payer)

*Grundierung* – Dem Gesicht wird mit einer sogenannten Camouflage ein ebenmässiger Teint verliehen. Die Camouflage hat die Konsistenz einer Paste oder eines Öl-Stifts, hat eine hohe Pigmentierung und folglich eine hohe Deckkraft. Mittels unterschiedlichen Hauttönen werden die Gesichtskonturen modelliert. So können ungünstige Gesichtspartien «ausgebessert» werden. Die Schminke wird bis zum Schlüsselbein und bis hinter die Ohren aufgetragen, um ein maskenhaftes Aussehen zu verhindern. Der Grundton der Camouflage muss auf das Scheinwerferlicht angepasst werden, da dieses die Hautfarbe verändert. Abgeschlossen wird die Grundierung mit einem Transparent-Puder, welches die Funktion hat die Camouflage zu fixieren, Öl-Absonderungen der Haut zu absorbieren und dem Gesicht über längere Zeit ein frisches Aussehen zu verleihen.

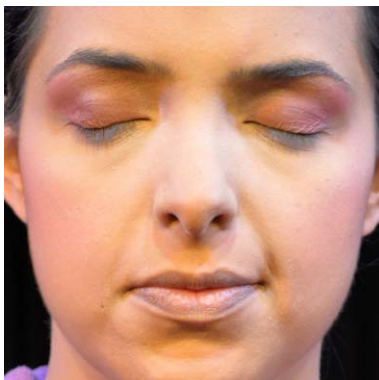


Abb. 158: Rouge und Lidschatten  
(Bild: A. Payer)

*Rouge/Lidschatten* – Mittels Wangen-Rouge kann das Gesicht noch einmal modelliert werden. Hierbei können zu runde oder zu längliche Gesichter so verändert werden, dass die Gesamtwirkung des Gesichts harmonischer ist. Das Wangen-Rouge verleiht der Tänzerin ausserdem eine attraktive Frische. Der Lidschatten hat weniger eine modellierende Funktion<sup>322</sup> als vielmehr die Aufgabe, die Augen in Szene zu setzen. Die Farbtöne von Rouge und Lidschatten müssen, entgegen der Handhabung in der alltäglichen Schminke<sup>323</sup>, eine starke Leuchtkraft haben und hoch pigmentiert sein. Farben mit starkem Metalisé-Effekt sind ungünstig, da die Glanzpartikel im Scheinwerferlicht glitzern.

---

zu unangenehmen Glänzen im Scheinwerferlicht. Auch das Tanz-Kostüm kann unter starkem Schwitzen leiden, einerseits, da der Schweiß durch dunkle Stellen sichtbar wird, andererseits, da das Kostüm nicht waschbar ist und nach dem Trocknen des Schweißes oft Schweißränder auf der Seide sichtbar zurückbleiben.

<sup>322</sup> Je nach Augenposition und -Form kann der Lidschatten die Wirkung der Augen begünstigen.

<sup>323</sup> S. BROWN (2011:94).



Abb. 159: Augen- und Augenbrauen-Kontur  
(Bild: A. Payer)

**Augen- und Brauen-Kontur** – Das wichtigste Element der Schminke ist die Konturierung der Augen und Augenbrauen mit schwarzem Eyeliner und/oder Kajal. Die Umrandung der Augen und das Akzentuieren der Augenbrauen verstärkt den mimischen Effekt des Gesichtsausdrucks und verhilft der Mimik der Tänzerin auch aus der Ferne gut sichtbar zu sein.



Abb. 160: Lippen (Bild: A. Payer)

**Lippen** – Die Lippen müssen in Farbe und Form mit dem restlichen Gesichts-Make-Up harmonisieren. Der Mund ist für die Mimik nach den Augen die zweitwichtigste Gesichtspartie. Wie bei den Lidschatten ist auch beim Lippenstift ein zu starker Schimmer-Effekt ungünstig.



Abb. 161: Fertig geschminkte und geschmückte Tänzerin (Bild: A. Payer)

Mit dem Anbringen des Punktes (*bindī*) zwischen den Augenbrauen ist die Modellierung und das Make-Up des Gesichts vollständig.

### 1.12. Einführungen und Erklärungen fürs Publikum

Die Erklärungen zu Tänzen in Bharata-Natyam-Aufführungen sind im Westen sehr beliebt, in Indien eher verpönt. Es muss bei dieser Entscheidung abgewogen werden, welches Publikum der Aufführung beiwohnt, und wieviel Hintergrundwissen man voraussetzen kann. Des Weiteren gilt es zu entscheiden, welchen Einfluss Unterbrüche in der Inszenierung aufgrund von Erklärungen auf die Wahrnehmung und Aufmerksamkeitsspanne der Zuschauer haben können. Allgemein muss über Länge, Zeitpunkt und Sinn der Erklärung entschieden werden. In der Realisation der Inszenierung kann es, besonders bei einer live gesprochenen Erklärung, aufgrund des Sprechtempos oder aufgrund von Versprechern zu Verzögerungen in der Inszenierung kommen. Auch eine Erklärung, die zum falschen Zeitpunkt gesprochen wird oder eine vergessene Erklärung können die Inszenierung verändern. Inhaltlich kann die Erklärung zu einer Inszenierung zweierlei Bedürfnisse befriedigen: sie kann die tänzerischen Elemente erklären, damit der Zuschauer dem Tanz besser folgen kann, oder sie kann den Inhalt des Dargestellten erklären, damit der Zuschauer dem Inhalt besser folgen kann. In jedem Fall ist zu bedenken, dass der Zuschauer eine begrenzte Aufnahmefähigkeit mitbringt. Weitere Möglichkeiten, um die Inszenierung thematisch einzubetten und um dem Zuschauer vorab ein gewisses Mass an Informationen zu liefern, können verteilte Programme mit Übersetzungen oder Erklärungen sein, die die Inszenierung einleiten oder kommentieren. Dies ist jedoch nur sinnvoll, wenn die Zuschauer entsprechende Zeit haben, sich mit dem Inhalt des Programms vertraut zu machen.

### 1.13. Eintrittspreis

Der Eintrittspreis einer Bharata-Natyam-Aufführung richtet sich nach dem Renommee der Hauptkünstlerin, der Anzahl teilnehmender Künstler, dem finanziellen Aufwand der Produktion (ohne Personen-Gage), dem Sponsoring durch Dritte, den evtl. Vorgaben des Aufführungsortes, den evtl. Abgaben, die von den Gesamteinnahmen an Dritte abgetreten werden müssen und dem Fassungsvermögen des Saales. Die wirtschaftliche Dimension einer Aufführung ist ein sensibler Aspekt. Einerseits stellen die Einnahmen aus Kartenverkauf die einzigen Einnahmen dar, die alle Aufwendungen einer Aufführung decken sollen. Andererseits sind Kartenpreise «marktempfindlich und lassen sich nicht in eine Höhe treiben, die kostendeckend wäre»<sup>324</sup>. In Indien sind Bharata-Natyam-Aufführungen fast immer gratis und werden hauptsächlich durch Sponsoren aus der Privatwirtschaft finanziert. Diese Handhabung geht auf die Patronage-Tradition zurück, die nach dem Aufbau der urbanen Handelszentren in Südindien von den Aristokraten auf die neuereiche Bourgeoisie überging.<sup>325</sup> Im Westen sind Eintrittspreise üblich und nötig, da das Sponsoring von Kunst in der Privatwirtschaft einen anderen Stellenwert hat und dementsprechend schwierig zu bekommen ist.

---

<sup>324</sup> SAUTER (2013c:274)

<sup>325</sup> Ausführlicher dazu s. o. unter «Zur Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung».

## 2. Realisierung der Inszenierung

In der Realisierung einer Inszenierung lassen sich die Konsequenzen der Umsetzung und in der daraus resultierenden Wahrnehmung der Performance nicht in klar getrennte Bereiche abgrenzen. So ist z.B. die Wirkung des Performance-Raums sowohl von der intendierten Gestaltung durch die Performer als auch von den Reaktionen des unvorhersehbar zusammengesetzten Publikums abhängig. Im Folgenden wird trotzdem versucht, mögliche Ursachen, daraus resultierende Konsequenzen in der Wirkkraft und andere kausale Zusammenhänge zwischen Inszenierung, Akteuren und Zuschauern darzulegen. Die folgende Darstellung der Realisierung der Inszenierung unterscheidet daher zwischen Rahmen, Mitwirkenden der Performance und Zuschauern.

### 2.1. Rahmen

Im Gegensatz zum architektonisch-geometrischen Raum, der in der Planung der Inszenierung ausgewählt, verändert und vorbereitet werden kann, besteht der performative Raum in der realisierten Inszenierung aus allen Aspekten, die das Verhältnis zwischen Akteuren und Wahrnehmenden organisiert und strukturiert. Die Wahrnehmung und Wirkung der Aufführung kann hierbei vor allem durch Bedingungen im Bühnensaal beeinflusst werden.<sup>326</sup> Die Atmosphäre im Raum ist je nach Wirkung der Räumlichkeit, aufgrund ihrer Gerüche etc. unterschiedlich. Sie kann sowohl aus unwillkürlich zusammenwirkenden als auch aus bewusst inszenierten Qualitäten eines Ortes erfolgen.<sup>327</sup> Die spezifische Umgebung wie die Grösse des Zuschauerraumes, die verwendeten Materialien zur Innenausstattung bzw. die Sterilität des Raumes können die Atmosphäre verändern. Mit dekorativen Elementen, exotischen Gerüchen und indischer Hintergrundmusik kann man den Aufbau einer geeigneten Atmosphäre zu kanalisieren versuchen, auch wenn die Wirkung dieser Massnahmen letztlich in Abhängigkeit zum Empfinden des Zuschauers stehen. Die Zuschauer nehmen direkten Einfluss auf die Atmosphäre, da durch die Wahrnehmung und das Verhalten des Publikums eine Raumstimmung entsteht.<sup>328</sup> Da die Wahrnehmung mit der Vergänglichkeit der Performance korrespondiert, verändert sie sich in jedem Moment. Folglich unterliegt die Atmosphäre während der Inszenierung einer stetigen Dynamik. Die Atmosphäre ist für den Akteur nur indirekt über die Responsivität des Publikums wahrnehmbar.

---

<sup>326</sup> Allgemein haben alle Aspekte, die in der Wahl des Aufführungsortes relevant sind, einen Einfluss auf die Realisation. Besonders Aufführungen auf Bühnen, auf welchen die Inszenierung nicht in vollständiger Weise geprobt werden können, laufen Gefahr, unter der Vernachlässigung von relevanten Faktoren, wie Bühneneingänge, Vorhänge, Bodenbelag, Bühnengrösse, Bühnenform, Lichtraum, Hintergrundfarbe, Bühnenhöhe, Nähe zum Publikum, Zugang von der Garderobe etc., zu leiden. Dies kann auch aufgrund der Nachlässigkeit des Verantwortlichen vor Ort geschehen und untersteht daher einer gewissen Unvorhersehbarkeit.

<sup>327</sup> S. SCHOUTEN (2013:13).

<sup>328</sup> S. SCHOUTEN (2013:14); Auch die Grösse des Publikums kann ein Faktor sein, der die Atmosphäre während der Inszenierung verändert. Die Grösse des Publikums hat ausserdem akustische Veränderungen zur Folge, s. u. Je nach Zusammensetzung des Publikums kann die Stimmung unabhängig von der Anzahl der Zuschauer sein. In der Regel ist aber ein grosses Publikum einer schnellen Wirkkraft der Tänzerin zuträglich.

Die Lautlichkeit einer Aufführung schliesst sowohl das intendierte Erklängen von Lauten, als auch den wahrnehmbaren Lärm im Zuschauersaal, der nicht zur Inszenierung gehört, mit ein:

«Laute erschaffen den Raum einer Aufführung als einen spezifisch performativen Raum, nämlich als einen Hör-Raum, und zwar sowohl die von den Akteuren als auch die von Zuschauern hervorgebrachten oder von aussen eindringenden Laute.»<sup>329</sup>

Die Lautlichkeit formt in den Zuschauern einerseits ein Raumgefühl, kann aber im Wahrnehmenden auch affektive und physiologische Reaktionen auslösen. Weitere Wirkkräfte, die den Rahmen einer Performance mitbestimmen, sind die Wärme oder Kälte im Saal, sowie Luftzug, die Luftqualität und die Art und Bequemlichkeit der Sitze<sup>330</sup>.

Einige Faktoren, die die Aufführung beeinflussen können, sind zwar organisatorischer oder planbarer Natur, in der praktischen Durchführung einer Inszenierung können sie dennoch nachhaltigen Einfluss auf die Realisation derselben haben. Je nach Ursache hat die Zeitlichkeit der Performance Auswirkungen auf den Allgemeinzustand der Künstler oder der Zuschauer, die mit Ungeduld, Stress oder Verstimmung auf eine Verspätung reagieren können. Störungen in der Licht- oder Tonanlage (z.B. Ausgehen der Scheinwerfer-Birne) oder Störungen durch elektronische Geräte im Publikum vermögen das Publikum oder die Künstler in ihrer Konzentration abzulenken und die Wirkkraft der Performance zu vermindern. Bei einer Aufführung mit Live-Musik-Begleitung gehören Zwischenfälle bei den Musikinstrumenten, wie z.B. das Reißen einer Saite, zu möglichen unvorhersehbaren Ereignissen. Ein geübter und Bühnenerprobter Musiker kann dies jedoch gut überbrücken und in einer geeigneten Pause wieder reparieren, so dass weder Zuschauer noch Künstlerin etwas davon bemerken.

## 2.2. Mitwirkende

Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit den an der Inszenierung beteiligten Personen und deren Einfluss auf die Wahrnehmung der Performance. Die meisten dieser Aspekte bleiben dem Zuschauer in ihrer Ursache verborgen, haben in ihren Auswirkungen aber dennoch einen Einfluss darauf, wie die Inszenierung durchgeführt und wahrgenommen wird.

### Organisation hinter der Bühne

Die persönliche Ausrüstung hinter der Bühne (Wasser, Nahrung, Taschentücher etc.) hilft der Tänzerin, in möglichen und sehr kurzen Pausen zwischen Inszenierungsteilen, sich zu erfrischen und zurecht zu machen, falls im Lauf der Aufführung etwas in ihrer Kostümierung, Schminke oder beim Schmuck verrutscht ist. Sind diese Hilfsmittel nicht sofort zur Hand, kann das sowohl die Konzentration als auch die Stimmung der Tänzerin beeinträchtigen. Im schlimmsten Fall verzögert es den weiteren Verlauf der Aufführung, da die entsprechenden Hilfsmittel zuerst besorgt werden müssen. Da die Tänzerin in den letzten drei Stunden vor

---

<sup>329</sup> FISCHER-LICHTE (2013b:19)

<sup>330</sup> Zu den Kriterien der Bestuhlung s. o.

der Aufführung keine schweren Mahlzeiten zu sich nehmen sollte, ist Hunger ein übliches Phänomen, welchem durch eine entsprechende Ausrüstung von sogenanntem Power-Food vorgebeugt werden kann. Auch der Toilettengang muss vorausschauend geplant werden, je nach Standort der Toiletten ist dieser nach dem Eintreffen der Zuschauer für mehrere Stunden nicht mehr möglich.

#### Disposition der Tänzerin

Die allgemeine Tagesdisposition der Tänzerin hat je nach Professionalität und Erfahrung bzw. Fähigkeit der Selbstbeherrschung der Akteurin mehr oder weniger Einfluss auf die Realisation der Inszenierung. Dazu beitragen können die Qualität des vorangehenden Schlafes, die Beschäftigung und Anstrengung vor dem Eintreffen am Aufführungsort, sowie persönliche Sorgen oder besondere emotionale Zustände (Liebeskummer etc.).<sup>331</sup> Weitere Beeinträchtigungen der Tagesdisposition sind gesundheitliche Beschwerden (Menstruation, Verdauungsstörungen oder verletzungsbedingte Schmerzen). Es gilt daher vor einer Inszenierung möglichst viele dieser Risiken auszuschliessen, sich ausgewogen zu ernähren, nur ruhige und geistig wenig anstrengende Arbeiten zu verrichten, keine Tätigkeiten auszuüben, die die Sinne überanstrengen und allfälligen Schmerzen zuvorzukommen, indem man medizinisch vorbeugt.<sup>332</sup>

#### Disposition des Bühnentechnikers

Die Technik hat grundlegenden Anteil an der Realisation der Inszenierung, denn ohne funktionierende Beleuchtung und entsprechende Verstärkung der Musik ist keine Bharata-Natyam-Inszenierung durchführbar. Die Technik verlangt in der Regel mindestens eine zusätzliche Person, die die Aufgaben der Licht- und Tontechnik übernimmt. Die Tagesdisposition dieser Person entscheidet über ihre Konzentrationsfähigkeit und die Qualität ihrer Arbeit. Dazu gehört das korrekte Anwenden der Technik, vor allem wenn es sich um eine fremde technische Anlage handelt, welche zuerst entsprechend der Inszenierung eingestellt werden muss. Eine ausreichende Vorbereitungszeit vor Ort kann diesem Risiko entgegenwirken. Die technische Anlage muss in einer Hauptprobe oder einem Sound-Check mit allen beteiligten Künstlern getestet werden. Neben den Einstellungen für Lautsprecher und Scheinwerfer ist hierbei auch die Hörbarkeit der Musik für die Tänzerinnen relevant. Eine ungenügend hörbare Tanzmusik verhindert eine Synchronisation zwischen Tanz und Musik. Ein zu grelles oder zu schwaches Scheinwerferlicht kann die Akteurin irritieren und die Stimmung der Darstellung verfälschen.

---

<sup>331</sup> Bei einer Inszenierung von mehreren Tänzerinnen ist die Pflege einer positiven zwischenmenschlichen Stimmung und Beziehung ein nicht zu unterschätzender Aspekt. Kurzfristiger Streit oder die generelle Unverträglichkeit zwischen Tänzerinnen beeinträchtigen das Klima in der Garderobe und damit auch die Tagesdisposition aller Künstlerinnen.

<sup>332</sup> Verletzungen, die sich bis zum Tag der Inszenierung nicht erholen, sind spezielle Situationen und verlangen von der Tänzerin ein grosses Mass an realistischer Selbsteinschätzung. Nicht selten können Verletzungen, denen nicht entsprechend Sorge getragen wird, indem man den Körper schont, verschleppt werden und eine Tanzkarriere nachhaltig beeinträchtigen.

## 2.3. Zuschauer

Die Zuschauer sind in erster Linie die Empfänger des tänzerischen Prozesses. Das Publikum soll «den Sinn einer Darstellung verstehen und deuten können».<sup>333</sup> Das Publikum setzt sich aber auch aus einer subjektiven Perspektive mit der Performance auseinander, bzw. die Performance fordert ein Urteil des Zuschauers<sup>334</sup>. Zusätzlich spielen wirtschaftliche und soziale Faktoren eine Rolle. Die folgenden Ausführungen versuchen, die für eine Bharata-Natyam-Performance relevanten Aspekte des Zuschauers und der Akteur-Zuschauer-Interaktion darzustellen.

Die Wahrnehmung der momentanen und simultanen Erscheinung von Akteuren und Dingen, und die daraus entstehenden sensorischen, artistischen und symbolischen Kommunikationsebenen, auf welchen sich Darsteller und Zuschauer vereinen, konstituieren die Gesamterfahrung einer Performance für den Zuschauer.<sup>335</sup> Der Zuschauer verarbeitet, abhängig von Disposition und Erfahrung, diese Wahrnehmung je nach Ebene emotional, intellektuell oder kognitiv. Das Zusammenspiel dieser Kommunikationsebenen ist äusserst komplex, denn sie betreffen sowohl nicht-intendierte<sup>336</sup> als auch intendierte Kommunikation<sup>337</sup>.

Die Körperlichkeit oder Verkörperung durch die Tänzerin ist ein essentieller Bestandteil sensorischen Wahrnehmung des Zuschauers. Die Bühnenpräsenz der Akteurin strahlt Energie aus, beherrscht den Raum und vermag den Zuschauer in einer solchen Art und Weise zu packen, dass sich ein energetisches Band zwischen ihnen aufbaut.<sup>338</sup> Der Zuschauer fühlt sich auf verschiedenen Ebenen angesprochen, nimmt sich selbst und das, was er fühlt und sieht, besonders intensiv und gegenwärtig wahr. Mit der steigenden Aufmerksamkeit des Zuschauers vermag sich diese Wirkung der Bühnenpräsenz der Tänzerin auf das Publikum zu verstärken.

Auf der artistischen Ebene macht der Zuschauer eine ästhetische Erfahrung, die bis zu einer Art Schwellenerfahrung reichen kann.<sup>339</sup> Die Akteurin intendiert diese ästhetische Erfahrung

---

<sup>333</sup> SAUTER (2013c:273)

<sup>334</sup> Eine Aufführung ist immer auch ein sozialer Prozess, in welchem unterschiedliche Gesellschaftsgruppen aufeinandertreffen und ihre subjektive Wahrnehmung aufgrund ihrer sozialen Eigenschaften beurteilen. Zu diesen gehört das Geschlecht, die Interkulturalität, das Alter, die Erwartungen oder die persönliche Disposition des Zuschauers, vgl. FISCHER-LICHTE (2013b:18).

<sup>335</sup> S. SAUTER (2013b:188).

<sup>336</sup> Hierzu gehört die sensorische Wahrnehmung des Zuschauers über die Tagesdisposition der Tänzerin oder eine Zu- oder Abneigung gegenüber der Akteurin, vgl. SAUTER (ebd.).

<sup>337</sup> Die intendierte Kommunikation ist einerseits stark vom persönlichen Geschick der Darstellerin abhängig, andererseits hängt sie von vielen unvorhersehbaren Variablen ab, wie von der Neugierde und der Aufmerksamkeit des Publikums und den damit zusammenhängenden Erwartungen, s. SAUTER (ebd.).

<sup>338</sup> Vgl. FISCHER-LICHTE (2013b:18).

<sup>339</sup> S. FISCHER-LICHTE (2013a:98).

über ihre Darstellung und die daraus erfolgende Erzeugung von *rasa*<sup>340</sup>, einer Art Gefühlsansteckung, die im idealsten Fall eine transformatorische Kraft<sup>341</sup> entwickelt und bestimmte Empfindungen auf den Körper des Zuschauers überträgt.<sup>342</sup> Diese Übertragung ist abhängig von der Bereitschaft und Disposition des Zuschauers, sich in die Inszenierung einzufühlen.<sup>343</sup> Ritualisierende Elemente in der Inszenierung können dabei helfen, die Ereignishaftigkeit der Aufführung hervorzuheben und den Zuschauer in einen Zustand zu versetzen, der ihn seiner alltäglichen Umwelt entfremdet.<sup>344</sup> Weitere Aspekte, wie die Dekoration, die Attraktivität der Tänzerin oder mögliche Requisiten können den autopoietischen Prozess zwischen Zuschauer und Akteur unterstützen.

Die Wechselwirkung zwischen Tänzerin und Zuschauer wirkt sich nicht nur auf den Einzelnen, sondern auch auf das Publikum als Rezeptionsgemeinschaft<sup>345</sup> aus:

«Im Laufe einer Aufführung kann ein Publikum dynamische Veränderungen durchlaufen, die jeden Einzelnen zu transformieren vermögen. Zuschauerinnen und Zuschauer können dabei als Gruppe kollektive Erfahrungen machen, die sich nicht mehr auf Einzelerlebnisse reduzieren lassen.»<sup>346</sup>

Dazu können wahrnehmbare kollektive Gesten gehören, wie Applaus, Schweigen, Husten, aber auch Zwischenrufe oder ausbleibendes Lachen bei einer komödiantischen Szene. Ein weiteres Phänomen der Rezeptionsgemeinschaft ist die Langeweile. Sie hat nicht gezwungenermassen mit dem Aufbau der Inszenierung zu tun, sondern hängt mit dem allgemeinen Unterhaltungswert der Realisation zusammen.<sup>347</sup> Mit der Entstehung einer kollektiven Langeweile im Publikum, läuft die Performance Gefahr, dass die Kommunikation zwischen Akteurin und Publikum blockiert wird.

---

<sup>340</sup> *Rasa* ist das zentrale Konzept des altindischen Theaters, welches den dramaturgischen Stimulus beschreibt, der schlussendlich zur Zuschauer-Erfahrung führt, s. BAUMER & BRANDON (1993:210). Zur schauspielerischen Darstellung und der Erzeugung von dramaturgisch inszenierten, real-wirkenden Gefühlsäusserungen s. MALINAR (2010).

<sup>341</sup> Vgl. FISCHER-LICHTE (2013a:101). Der Begriff der Transformation stammt ursprünglich aus der Ethnologie und Ritualforschung, s. SOLLICH (2013:394f.).

<sup>342</sup> Diese transformatorische Kraft lehnt sich an Brechts Form des dramatischen Theaters an, in welchem der Zuschauer in eine Bühnenaktion verwickelt wird. Dabei wird die Aktivität des Zuschauers gebraucht und es werden in ihm Gefühle ermöglicht, die ihn in etwas hineinversetzen, s. BALME (2014:58).

<sup>343</sup> Vgl. DEUTSCH (1993:216).

<sup>344</sup> S. FISCHER-LICHTE (2013a:104).

<sup>345</sup> Vgl. BALME (2014:143).

<sup>346</sup> ROSELT (2013a:130)

<sup>347</sup> Der Aspekt der Unterhaltung ist im Zusammenhang mit Bharata Natyam umstritten. Vor allem im zeitgenössischen und allegorisierten Bharata Natyam besteht ein grosser Widerstand, die klassische Tanzkultur als Teil einer übergeordneten Unterhaltungskultur anzusehen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass man einer erneuten Stigmatisierung des Tanzes und der Tänzerin entrinnen möchte. Den Tanz erleben soll nicht nur eine Funktion sein, sondern soll eine Wirkung haben. Hierbei findet sich das Bharata Natyam inmitten des Spannungsfeldes zwischen Ritus und theatralischer Inszenierung wieder, s. HULFELD (2013:400).



## Glossar

<i>ādi-tāla</i>	<i>Ādi-tāla</i> ist einer der am häufigsten vorkommenden <i>tāla</i> in der karnatischen Musik und führt daher einen Eigennamen ( <i>ādi</i> ), der von seiner technischen Bezeichnung ( <i>caturaśra-jāti-tripuṭa-tāla</i> ) abweicht. Dieser Rhythmuszyklus besteht aus acht Zeiteinheiten ( <i>akṣara</i> ).
<i>Aḷagiri</i>	Aḷagiri (Ta.: அழகிரி) ist einen Pilgerort im indischen Bundesstaat Andhra Pradesh (Te.: ఆంధ్ర ప్రదేశ్) und ist auch einer der Namen von Gott Venkateśa im Tirumala-Tirupati-Tempel (Te.: తిరుమల తిరుపతి దేవస్థానము).
<i>alaṁkāra</i>	<i>Alaṁkāra</i> sind Schmuckmittel, d.h. Klang- und Ausdrucksfiguren in der indischen Poetik.
<i>ālvār</i>	Mit dem Begriff <i>ālvār</i> (Ta.: ஆழ்வார்கள், «der in sich versunken ist») bezeichnet man 12 <i>vaiṣṇava</i> -Dichter die zwischen dem 6. und 9. Jh. <sup>1</sup> tamilische Hymnen komponiert haben, <sup>2</sup> die zur ältesten überlieferten südindischen <i>bhakti</i> -Literatur gehören. <sup>3</sup>
<i>aṅkitanāma</i>	Indische Dichter und <i>vāggeyakāra</i> kennzeichnen mit einem Pseudonym, einem <i>aṅkitanāma</i> , ihre Werke.
<i>Anti-Nautch</i>	Der Begriff «Nautch» ist eine Englische Ableitung aus dem Hindi <i>nāc</i> (Hi.: नाच) für Tanz. Die Anti-Nautch-Kampagne ging in ihren Anfängen mehrheitlich von den Briten und europäischen Missionaren aus und forderte ein Verbot professioneller Tänzerinnen. In Südindien richtete sich diese Bewegung vor allem gegen die <i>devadāsī</i> .
<i>anupallavi</i>	Dies ist der zweite Teil einer karnatischen Komposition und steht in der Regel zwischen <i>pallavi</i> und <i>caraṇa</i> . Das <i>anupallavi</i> ist dem <i>pallavi</i> hierarchisch untergeordnet, was heisst, dass er nur in Abhängigkeit zum <i>pallavi</i> gesungen werden kann. In gewissen Kompositionen gibt es statt einem <i>anupallavi</i> ein sogenanntes <i>saṁaṣṭi</i> .

<sup>1</sup> Die Angaben zur Zeitepoche, in welcher die *ālvār* wirkten, sind sehr unterschiedlich. Allgemein spricht man in diesem Zusammenhang meist vom 6. Jh. Es gibt indische Autoren, die davon überzeugt sind, dass die *ālvār* vor über 5000 Jahren gelebt haben, s. RAGHAVAN (1991:27).

<sup>2</sup> S. RENGARAJAN (2004:49ff.).

<sup>3</sup> S. DHARWADKER (2012:686).

*caraṇa*.<sup>4</sup> Seine Funktion ist aber dieselbe. Die Melodie des *anupalavi* bewegt sich meist in den höheren Tonlagen.

<i>aṁśa-svara</i>	Der <i>aṁśa-svara</i> ist der zentrale und wichtigste Ton eines <i>rāga</i> . Es ist die Note, welche die melodische Entität des <i>rāga</i> am deutlichsten zum Vorschein bringt <sup>5</sup> und in Phrasen daher sehr häufig vorkommt.
<i>ārohaṇa</i>	<i>Ārohaṇa</i> ist die aufsteigende Tonreihe in einem <i>rāga</i> .
<i>avarohaṇa</i>	<i>Avarohaṇa</i> ist die absteigende Tonreihe in einem <i>rāga</i> .
<i>bhāgavatar</i>	Als <i>bhāgavatar</i> oder <i>bhāgavatā</i> werden üblicherweise Vertreter der <i>harikathā</i> -Tradition (Te.: హరికథా) bezeichnet. Der Ursprung der <i>bhāgavatā</i> ist nicht eindeutig. Sie werden in der <i>vaiṣṇava</i> -Literatur verschiedentlich genannt, es bleibt jedoch unklar ob sie eine eigene Tradition bildeten oder mit einer bestehenden <i>vaiṣṇava</i> -Lehre identifiziert werden können. <sup>6</sup>
<i>bhajan</i>	<i>Bhajan</i> (von Sk. <i>bhaj</i> «verehere») sind religiöse Lieder, die meist in religiösen Zusammenkünften von einer Gruppe gesungen werden. Sie sind als Teil der <i>bhakti</i> -Bewegung entstanden und nennen sich in Nordindien auch <i>kīrtan</i> , wo sie durch den bengalischen Kṛṣṇa-Verehrer Caitanya (Bn.: চৈতন্য, 1486 – 1534) popularisiert wurden. In Südindien sind bestimmte <i>bhajan</i> -Lieder Teil des Kanons der klassischen Musik und werden auch als Konzertstücke vorgetragen. <sup>7</sup>
<i>bhakti</i>	Die religiöse Hingabe zu einer bestimmten Gottheit oder einer bestimmten Form einer Gottheit wird in der hinduistischen Tradition als <i>bhakti</i> (von Sk. <i>bhaj</i> «verehere») bezeichnet. Diese Anschauung vertritt die Überzeugung, die Gunst Gottes könne alleine durch emotionale Hingabe verwirklicht werden und unterscheidet sich somit vom <i>karma-yoga</i> , der Überzeugung, Gottes Gunst könne durch verdienstvolle Taten erreicht werden. Der <i>bhakti</i> -Hingabe kann Ausdruck verliehen werden durch die Verehrung des Idols ( <i>pūjā</i> ) und die Gottesschau ( <i>darśana</i> ), durch Pilgerreisen zu religiösen Stätten ( <i>tīrtha</i> ), durch Gelübde ( <i>vrata</i> ) und durch die Vergegenwärtigung Gottes in Gesang ( <i>bhajan</i> ).

<sup>4</sup> Vor allem in den Kompositionen von Muttusvāmin Dīkṣitā (Ta.: முத்துசுவாமி தீட்சிதர், 1775 – 1835), s. RAMAKRISHNA (2012:9, 11).

<sup>5</sup> S. SAMBAMURTHY (2011:14).

<sup>6</sup> S. COLAS (2009:297).

<sup>7</sup> Wie z.B. die *bhajan* von Tulsidās (Hi.: तुलसीदास, 1497 – 1623).

<i>bhāva</i>	<i>Bhāva</i> , die Gefühlsäusserung, ist ein grundlegendes Element der ästhetischen Erfahrung. Es ist das Ziel jedes indischen künstlerischen Ausdrucks, eine oder verschiedene Stimmungen und Emotionen zu vermitteln, die die Wahrnehmung und Wirkung der Kunst unterstützen.
<i>caraṇa</i>	Eine karnatische Komposition ist in sogenannte <i>caraṇa</i> unterteilt, was etwa dem westlichen Verständnis von Lied-Strophen entspricht. Sie folgen in der Regel alle derselben Melodie.
<i>deśī-rāga</i>	<i>Deśī-saṁgīta</i> und die darin verwendeten <i>rāga</i> bezeichnen eine Regionalmusik, die oft der Hochmusik ( <i>mārga-saṁgīta</i> ) gegenübergestellt wird. Ein <i>deśī-rāga</i> ist ein Stil eines Ton-Modus, der sich nicht nach den Regeln einer höheren Quelle oder Autorität gebildet hat, sondern der aus dem kreativen Schaffen der Musiker entstanden ist. <sup>8</sup> Die Qualität eines <i>deśī-rāga</i> liegt in seiner emotionalen Komponente. Die <i>deśī-rāga</i> sind jedoch nicht zu verwechseln mit folkloristischen Ton-Modi, die in die karnatische Musik aufgenommen wurden.
<i>devadāsī</i>	<i>Devadāsī</i> waren Leibeigene ( <i>dāsī</i> ) Gottes ( <i>deva</i> ) und tanzten im Tempeln, welchen sie als junge Mädchen geschenkt wurden. Sie waren rituell mit der Tempelgottheit verheiratet und waren zeremonielle Mitwirkende an gesellschaftlichen sowie religiösen Festen. Im Zuge der indischen Unabhängigkeitsbewegung wurde sowohl die Schenkung von Mädchen an Tempel als auch die Institution der <i>devadāsī</i> verboten.
<i>dvaita-vedānta</i>	<i>Dvaita-vedānta</i> ist die Lehre, die das Verhältnis zwischen Gott und Mensch dualistisch interpretiert. Die Grunderkenntnis liegt in der Akzeptanz der vollständigen Abhängigkeit von Gott und die damit zusammenhängende <i>bhakti</i> -Praxis, um seine Gunst zu verwirklichen und dadurch Erlösung zu erlangen. Der bekannteste Vertreter dieser Lehre war Madhvācārya (Kn.: ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು, 1199 – 1278).
<i>graha-svara</i>	Der <i>graha-svara</i> ist die Note im <i>rāga</i> , auf welcher die Phrasierung beginnt. Oft stimmt er überein mit dem <i>aṁśa-svara</i> .
<i>guru-śiṣya-paramparā</i>	Die Lehrer-Schüler-Tradition steht für eine fortlaufende Schule einer bestimmten Lehre. Früher ging diese Tradition einher mit dem <i>guru-kula</i> , der Tradition des Wohnens und Lernens eines Schülers

<sup>8</sup> S. SAMBAMURTHY (2011:105).

im Haus seines Lehrers. Heute bezeichnet dieser Begriff hauptsächlich den Überlieferungs-Stammbaum einer Schule.

*haridāsa*

Die Diener von Hari (Gott Viṣṇu), eine Gruppierung von Mönchen und *vāggeyakāra*, gehörten ideologisch der Tradition der viṣṇuitischen *mādhva*-Gemeinschaft an.

*harikathā*

Diese Form des Sing-Theaters (Te.: హరికథ) erzählt vornehmlich von Heiligen und anderen mythologischen Geschichten, teilweise auch von regionalen Überlieferungen. Präsentiert werden diese von einem singenden Erzähler, genannt *bhāgavatar*.<sup>9</sup>

*janya-rāga*

Jeder *rāga*, der kein *melakartārāga* ist, wird theoretisch von einem solchen abgeleitet. Solche abgeleiteten *rāga* nennen sich *janya*- oder Tochter-*rāga*. Diese *janya-rāga* folgen keinen Vorgaben, wie sie zu bilden sind, können unterschiedlich viele Noten in der auf- und absteigenden Tonreihe haben, welche nicht in geradliniger Abfolge stehen müssen, und können auch ihrem Mutter-*rāga* fremde Noten annehmen. Sie sind dementsprechend vielfältig und vielzählig.

*kīrtana*

*Kīrtana* ist eine dreiteilige Liedform der karnatischen Musik, bestehend aus *pallavi*, *anupallavi* und *caraṇa*.

*kṛtī*

*Kṛtī* (Sa.: «die Konstruierte») ist die heute beliebteste und häufigste Kompositionsform in der karnatischen Musik. Sie wird oft gleichgesetzt mit *kīrtana*, da ihr struktureller Aufbau identisch ist.

*laya*

Karnatische Musik-Komposition basieren auf einem festgelegten relativen musikalischen Rhythmus-Zyklus (*tāla*). *Laya* bezeichnet dagegen feste Zeitspannen, d.h. Tempo, Zeitmass (*kāla-pramāna*). Der relative *tāla*-Zyklus wird also durch *laya* in einem absoluten Rhythmus-Zyklus mittels fixiertem Tempo und rhythmischer Artikulation festgemacht.

*liṅga*

Das *liṅga* (Sk.: «Penis») ist eine ikonografische Manifestation von Gott Śiva. Das *liṅga* hat eine phallische Form und steht in der Mitte der *yonī* (Sk.: «Vagina»), einem rundlichen Sockel. Es wird zwischen permanenten *liṅga* in Tempeln, *liṅga*-Variationen in anderen Heiligtümern und *liṅga* in der freien Natur unterschieden.<sup>10</sup> Ein

---

<sup>9</sup> S. GEWM (2000:270).

<sup>10</sup> S. JOUVEAU-DUBREUIL (1937:12).

wichtiges Merkmal des *liṅga* ist seine Beschaffenheit. Verschiedene Tempel sind berühmt, weil ihr *liṅga* aus einem bestimmten Material besteht.

#### *melakartā-rāga*

Das System der 72 *melakartā-rāga* geht auf Veṅkaṭamakḥis *Caturdaṇḍīprakāśikā* aus dem 17. Jh. Zurück: <sup>11</sup> «Grundlage sind zwölf *svara-sthāna* (Tonstandorte), die die Oktave in 12 gleiche Teile zerlegen. Auf jedem dieser Tonstandorte kann sich entsprechend eine der sieben Tonstufen (*sa ri ga ma pa dha ni*) 'niederlassen'. Durch Kombinatorik ergeben sich daraus 72 *melakartā-rāga*, d.h. heptatonischen (7-Ton) Tonreihen oder Modi.»<sup>12</sup> Ein *melakartā-rāga* zeichnet sich durch folgende drei Charakteristika aus:<sup>13</sup>

- er hat 7 Noten in der aufsteigenden sowie der absteigenden Tonleiter
- alle Noten sind in linearer Reihenfolge
- sowohl in der aufsteigenden wie auch in der absteigenden Tonleiter werden dieselben Noten verwendet

#### *naṭṭuvanār*

*Naṭṭuvanār* ist die Bezeichnung der traditionellen Lehrmeister und Tanzbegleiter in Südindien. Ursprünglich waren die *naṭṭuvān* die Söhne der *devadāsī*, die in der Gemeinschaft der Tänzerinnen blieben und als Tanzbegleiter ausgebildet wurden.<sup>14</sup>

#### *Nāṭyaśāstra*

Das *Nāṭyaśāstra* (200 v. - 200 n. Ch.) ist die bekannteste und älteste überlieferte Schrift in Sanskrit über Tanz, Theater und Schauspielkunst. Sie behandelt in 36 Kapitel die praktischen Elemente, sowie die rituellen, infrastrukturellen und musikalischen Bedingungen, die eine Tanztheater-Darstellung zusammensetzen.

#### *nāyanār*

Die *nāyanār* (Ta.: நாயன்மார்கள், «Śivas Meute») waren eine śivaitische Gruppierung, die aus 63 Dichtern bestand, die zwischen dem 6. und 8. Jh. *bhakti*-Hymnen für Gott Śiva komponierten. Zusammen mit den *ālvār* konstituieren ihre Werke die frühe tamilische *bhakti*-Literatur.

#### *nṛtta*

*Nṛtta* ist der nicht erzählende Tanz-Aspekt im Bharata Natyam. Er besteht aus reiner Tanztechnik, d.h. aus rhythmischen Bewegungseinheiten, ohne erzählenden Charakter.

<sup>11</sup> S. o. unter «Zur südindischen Musikgeschichte».

<sup>12</sup> PAYER, A. (2017): *Meḷakartā Rāgas*. Materialien zur karnatischen Musik ; 2. Fassung vom 2017-03-24. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch02.htm> - Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

<sup>13</sup> S. SAMBAMURTHY (1994a:5).

<sup>14</sup> S. GASTON (2005:49).

<i>nṛtya</i>	Die Gefühlsäusserung ( <i>bhāva</i> ) findet ihren Ausdruck in der schauspielerischen Darstellung des Tanzes, das <i>nṛtya</i> . Hier bilden Gesten, Haltungen und Mimik eine Semantik und vermitteln Bedeutungsinhalte. Dieser Körpertext vermag zusammenhängende Inhalte darzustellen, die vom geübten Betrachter wie ein Sprachgebilde verstanden werden kann. Hierzu gehört eine Schauspieltechnik ( <i>abhinaya</i> ), die durch ihre kodifizierten Darstellungsformen bestimmte Emotionen oder Stimmungen vermittelt.
<i>ōḍuvār</i>	Die <i>ōḍuvār</i> sind eine Kaste von Tempelsängern, die die mündliche Tradition der alten tamilischen Musik <i>paṇ</i> (Ta.: பண்) weiterführen. <sup>15</sup>
<i>pada</i>	<i>Pada</i> (Sa.: «Vers, Abschnitt») bezeichnet in der karnatischen Musik ein Lied mit kurzem Text, Refrain-Strophen-Aufbau und einer sich wiederholenden, leicht merkbaren Melodie. Ein <i>pada</i> kann sowohl als Gesangsstück, als auch als Instrumentalstück oder als Tanzstück aufgeführt werden.
<i>pallavi</i>	Eine Komposition in der karnatischen Musik beginnt in der Regel immer mit dem <i>pallavi</i> . Das <i>pallavi</i> kann im westlichen Musikverständnis als Refrain der Komposition betrachtet werden. Das <i>pallavi</i> kann auch aus einer Komposition isoliert werden, um es zur weiteren musikalischen Improvisation als Grundlage zu verwenden. <sup>16</sup>
<i>prabandha</i>	<i>Prabandha</i> ist eine alte Liedform und wird als Vorläufer der späteren <i>kṛtī</i> angesehen. Die moderne karnatische Musik kennt keine <i>prabandha</i> mehr.
<i>rāga</i>	Ein <i>rāga</i> ist ein musikalischer Stil auf der Grundlage eines tonalen Modus. <sup>17</sup>  yo'sau dhvani-viśeṣastu svāra-varṇa-vibhūṣitaḥ   rañjako jana-cittānāṁ sa rāgaḥ kathito buddhaiḥ    <sup>18</sup>  «Die Weisen nennen <i>rāga</i> jenen besonderen Ton-Stimmungsgelhalt, der mit Tönen und Tonfiguren geschmückt ist und die Herzen der Leute erfreut.»

<sup>15</sup> S. GEWM (2000:216).

<sup>16</sup> Dies geschieht im Kontext einer karnatischen Musikaufführung vor allem im Hauptstück, das *rāgam-tānam-pallavi* genannt wird.

<sup>17</sup> Einen *rāga* singen oder spielen, heisst Musik machen (Stil), nicht nur Töne richtig wiedergeben (tonale Grundlage).

<sup>18</sup> Mataṅga, Brāḍdeśī 281, zit. von Sudhākara zu Śārṅgadeva in ŚārṅgSR II.1.1, zit. und übers. in PAYER, A. (2017): *Rāga. Materialien zur karnatischen Musik* ; 4. Fassung vom 2017-03-28. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch04.htm> - Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

Der für jeden *rāga* spezifische Stil (bzw. die Stile) ist implizites Wissen der Musiker. Eine musikwissenschaftliche Explikation steht noch aus.<sup>19</sup> Im Unterschied zum Stil kann die tonale Grundlage der einzelnen *rāga* durch eine Vielzahl von Merkmalen charakterisiert werden. Dazu gehört ob sie ein *melakartā*- oder *janya-rāga* sind und welche Stil-Merkmale, sogenannte *rāga-lakṣaṇa*, sie auszeichnen. Auch die Stimmung, welche sie vermitteln und die ideale Zeit, in welcher sie gesungen oder gespielt werden sollten, gehören zu diesen Charakteristika.

<i>rasa</i>	Das Ziel jedes indischen Dichters liegt in der Vermittlung einer oder verschiedener dieser Stimmungen und Emotionen, die die Wahrnehmung und Wirkung seiner Kunst unterstützen. Unter der Grundstimmung <i>rasa</i> wird jene Stimmung verstanden, die dem künstlerischen Ausdruck zugrunde liegt und wie ein Teppich die übrigen Gefühlsäusserungen ( <i>bhāva</i> ) trägt.
<i>sadir</i>	<i>Sadir</i> ist eine englische Ableitung von <i>cadhira-aṭṭam</i> (Hi.: चधिर अट्टम्) und bezeichnet die Vorläufer-Form des modernen Bharata Natyam. In Südindien wird heute dafür auch der Begriff <i>dāsī-aṭṭam</i> verwendet, um auf die alte <i>devadāsī</i> -Tradition hinzuweisen. <sup>20</sup>
<i>sāhitya</i>	<i>Sāhitya</i> bezeichnet im Kontext der indischen Musik den Text einer Komposition.
<i>sampradāya</i>	<i>Sampradāya</i> ist eine religiöse Gemeinschaft, die meist auch die Institutionalisierung einer Lehre in Form einer Geistes-tradition bezeichnet.
<i>sañcāra</i>	<i>Sañcāra</i> bezeichnet die charakteristische Bewegungsfigur in einem <i>rāga</i> , die in ihrer Ausprägung eine auf das Wesentliche komprimierte Fassung des <i>rāga</i> darstellt. <sup>21</sup>
<i>sañcāri</i>	<i>Sañcāri</i> (Sa.: «das Umherschweifen») ist die episodische tänzerische Darstellung einer in sich geschlossenen Handlung, frei von Text und metrischer Zeit, und ist vergleichbar mit einer Improvisation. Obwohl solche Passagen einstudiert sind, unterliegen sie bis zu einem gewissen Teil immer dem improvisatorischen Können aller Beteiligten. Mithilfe eines <i>sañcāri</i> können Stücke in einen szenischen Kontext eingebettet werden und Hinweise im Liedtext auf

<sup>19</sup> Mit den heute allgemein zugänglichen PC-Programmen zur physikalischen Analyse von Musik könnte eine Stilanalyse auf objektive, intersubjektiv überprüfbare Grundlagen gestellt werden. Ein solcher Versuch würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

<sup>20</sup> GASTON (2005:16)

<sup>21</sup> S. KUCKERTZ (1970:100).

mythologische Begebenheiten können in einem episodischen Exkurs nachgestellt werden.

## svara

*Svara* bezeichnet das Tonmaterial, das der karnatischen Musik zugrunde liegt:

śrutibhyaḥ syuḥ svarāḥ ṣaḍja-rṣabha-gāndhāra-madhyamāḥ |  
 pañcamo dhaivataś cātha niṣāda iti sapta te ||  
 teṣāṃ saṃjñāḥ sa-ri-ga-ma-pa-dha-nīty aparā matāḥ |<sup>22</sup>

«Aus den *śruti* entstehen die sieben *svara*: *Ṣaḍja*, *rṣabha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pañcama*, *dhaivata* und *niṣāda*. Eine weitere Nomenklatur ist 'sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni'.»

Die Namen ihrer Abstufungen lauten wie folgt:

Notation	Abstufungen	westliche Notation <sup>23</sup>
s	keine	C
r <sub>1</sub>	<i>śuddha-rṣabha</i>	D <sub>b</sub>
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D
r <sub>3</sub>	<i>ṣaṭśruti-rṣabha</i>	D#
g <sub>1</sub>	<i>śuddha-gāndhāra</i>	E <sub>bb</sub>
g <sub>2</sub>	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E <sub>b</sub>
g <sub>3</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F
m <sub>2</sub>	<i>prati-madhyama</i>	F#
p	keine	G
d <sub>1</sub>	<i>śuddha-dhaivata</i>	A <sub>b</sub>
d <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A
d <sub>3</sub>	<i>ṣaṭśruti-dhaivata</i>	A#
n <sub>1</sub>	<i>śuddha-niṣāda</i>	H <sub>bb</sub>
n <sub>2</sub>	<i>kaiśiki-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>
n <sub>3</sub>	<i>kākali-niṣāda</i>	H

*Svara* können in einem *rāga* spezielle Funktionen übernehmen und damit den Ausdruck des *rāga*-Stils charakterisieren:

rāgālapalakṣaṇam [!]<sup>24</sup>

<sup>22</sup> ŚārṅSR I.3.23 – 24b, zit. und übers. in PAYER, A. (2017): Tonmaterial und Notation. Materialien zur karnatischen Musik ; 1. Fassung vom 2017-03-28. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch01.htm> - Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

<sup>23</sup> Ausgehend von C als Grundton, wobei der Grundton beliebig transponiert werden kann.

<sup>24</sup> Muss richtig heissen rāgālapalakṣaṇam.



grahāṁśa-mandra-tārāṇām nyāsāpanyāsayos tathā  
alpatvasya bahutvasya śāḍav-auḍuvayor api  
abhivyaktir yatra dr̥ṣṭā sa rāgālāpa ucya<sup>25</sup>

«*Rāgālāpa* (Exposition des *rāga*) nennt man das, wo die Entfaltung gesehen wird von

- *Graha* = Anfangston
- *Āmśa* = dominierender Ton
- *Mandra* = tiefes Stimmregister (tiefster Ton)
- *Tāra* = hohes Stimmregister (höchster Ton)
- *Nyāsa* = Schlussston
- *Apanyāsa* = Schlussston eines Vidārin-Abschnitts
- *Alpatva* = seltenes Vorkommen eines Tones
- *Bahutva* = häufiges Vorkommen eines Tones
- *Śāḍava* = Hextonik (Sechstonreihe)
- *Auḍuva* = Pentatonik (Fünftonreihe)»

*tāla*

*Tāla* bezeichnet durch Schläge markierte Zeitpunkte, d.h. Metrum und metrische Perioden.<sup>26</sup> Ein *tāla* teilt sich auf in sein *āvartana* (Takt), dieser teilt sich wiederum auf in seine *aṅga* (Glieder) und dieser wiederum in seine *akṣara* (Zeiteinheiten). Das heutige *tāla*-System der karnatischen Musik besteht aus einem System von 35 verschiedenen *tāla-āvartana*-Muster, den sogenannten *sūlādi*- oder *jāti-tāla*, die aus 3 *akṣara* (*trisra-jāti-ēka-tāla*) bis 29 *akṣara* (*saṁkīrṇa-jāti-dhruva-tāla*) bestehen können.<sup>27</sup>

sapta-tāla	tisra  3	caturaśra  4	khaṇḍa  5	miśra  7	saṁkīrṇa  9
<b>dhruva</b>  4 o  4  4	maṇi  3 o  3  3	śrīkara  4 o  4  4	pramāṇa  5 o  5  5	pūrṇa  7 o  7  7	bhuvana  9 o  9  9
<b>maṭya</b>  4 o  4	sāra  3 o  3	sama  4 o  4	udaya  5 o  5	udīrṇa  7 o  7	rāva  9 o  9
<b>rūpaka</b> o  4	cakra o  3	patti o  4	rāja o  5	kula o  7	bindu o  9
<b>jhampa</b>	kadamba	madhura	caṇa	sura	kara

<sup>25</sup> ŚārṅSR II.2.23 – 24, zit. und übers. in PAYER, A. (2017): *Rāga. Materialien zur karnatischen Musik* ; 4. Fassung vom 2017-03-28. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch04.htm> - Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

<sup>26</sup> S. PAYER, A. (2017): *Tāla und Laya. Materialien zur karnatischen Musik* ; 3. Fassung vom 2017-03-24. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch03.htm> - Zuletzt geprüft am 17.7.2017.

<sup>27</sup> Grafik nach PAYER, A. (2017): *Tāla und Laya. Materialien zur karnatischen Musik* ; 3. Fassung vom 2017-03-24. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch03.htm> - Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

7 ˘ o	3 ˘ o	4 ˘ o	5 ˘ o	7 ˘ o	9 ˘ o
<b>tripuṭa</b>	śaṅkha	ādi	duṣkara	līlā	bhoga
3 o o	3 o o	4 o o	5 o o	7 o o	9 o o
<b>āṭa</b>	gupta	lekha	vidala	loya	dhīra
5  5 o o	3  3 o o	4  4 o o	5  5 o o	7  7 o o	9  9 o o
<b>eka</b>	sudha	māna	rata	rāga	vasu
4	3	4	5	7	9

*ugābhōga*

*Ugābhōga* sind kanaresische Gedichte, die weder eine fixierte Melodie noch einen musikalisch fixierten Rhythmus haben. Sie können frei in einer Art Sprechgesang oder als gesungener Vers interpretiert werden.

*vāggeyakāra*

*vāggeyakāra* sind Liedermacher, die sowohl Text wie auch Melodie ihrer Stücke komponieren.

*vārkaṛī*

Die *vārkaṛī* (Mr.: वारकरी) sind ein *bhajan-sampradāya* aus Maharashtra, die mit *kīrtan* das Idol Viṭṭhala verehren. Gegründet wurde die Tradition von Nāmdeo (Mr.: नामदेव, 1270 – 1350). Die Musik dieser Tradition ist mehrheitlich in Marathi, die Instrumente sind sowohl süd- wie auch nordindisch. Die berühmtesten Anhänger dieser Tradition sind Eknāth (Mr.: एकनाथ, 1548 – 1599) und Tukarām (Mr.: तुकाराम, 1598 – 1649).<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Ausführlicher s. RANADE (1984:119ff.).

## Ressourcenverzeichnis

### Vorbemerkung

*Zitierweise in den Fussnoten: Nachname des Verfassers, Herausgebers, Übersetzers [in der Ansetzung des Literaturverzeichnisses] (Erscheinungsjahr : Seitenzahl)*

*Durch Abkürzungen zitierte Werke s. Abkürzungsverzeichnis.*

### Primärliteratur und Übersetzungen von Textquellen

[Agnipurāṇa] (2001): Agnimahāpurāṇam : Engl. transl. acc. to M. N. Dutt. Ed. and rev. by K. Joshi. Delhi : Parimal Publ.

Amarasiṃha (1808): Cōsha, or dictionary of the Sanscrit language by Amara Sinha. With an Engl. interpretation and annot. by H. T. Colebrooke. Serampoor : Baptist Mission Pr.

Amarasiṃha (2011): Nāmaliṅgānuśāsana (Amarakośa). Übers. von A. Payer. 2. Dvitiyaṃ kāṇḍam. 5. vanaśadhivargaḥ II. - 1. Vers 1 - 22. Fassung vom 2011-06-15. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/amarakosa/amara205a.htm> - Zuletzt geprüft am 2.7.2017.

[Bhagavadgītā] (1985): The Bhagavad-Gītā with eleven commentaries. Critically ed. by G. S. Sadhale. Delhi : Parimal Publ.

[Bhāgavatapurāṇa] (2006): Śrīmad Bhāgavata Mahāpurāṇam : With Sanskrit text and Engl. transl., Part I & II. Gorakhpur : Gita Pr.

[Brahmapurāṇa] (1987): Sanskrit indices and text of the Brahmapurāṇa. By P. Schreiner and R. Söhnen (eds.). Wiesbaden : Harrassowitz.

[Brahmavaivartapurāṇa] (1985): Brahmavaivartapurāṇa of Kṛṣṇa Dvaipāyana Vyāsa. With introduction in Sanskrit and English in part I and an alphabetical index of verses in part II. By J. L. Shastri & S. Mukhopadhyay. Dillī : M. Banarasīdasa.

[Carakasamhitā] (2007): Ausgewählte Texte aus der Carakasamhitā. Übers. und erl. von A. Payer. Anhang A: Pflanzenbeschreibungen. Fassung vom 2007-07-28. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/ayurveda/caraka000a.htm> – Zuletzt geprüft 17.7.2017.

[Devīmāhātmya] (1999): Devīmāhātmya : The Glory of the Goddess. Commentary in English and Hindī by M. K. Thakur. Delhi : Worldview.

[Gaṇeśapurāṇa] (2008): Gaṇeśapurāṇa : Upāsanākhaṇḍa, Part I & II. Transl., notes and index by G. Bailey. Wiesbaden : Harrassowitz.

- Govinda (1938): The Saṁgraha-Cūḍā-Mani of Govinda and the Bāhattara-Meḷa-Kartā of Veṅkaṭa-Kavi. Ed. by S. Subrahmaṇya Śāstrī. With a critical introd. by T. R. Śrīnivāsa Ayyaṅgar. Madras : Adyar Library.
- Kṛṣṇadēvarāya (2010): Giver of the worn garland : Krishnadevarāya's Āmuktamālyada. Transl. by Srinivas Reddy. New Delhi : Penguin Books India.
- [Kūrmapurāṇa] (2011): Kūrma Mahāpurāṇa : Sanskrit text, Hindi Translation and Index of Verses. Ed. and translated by K. L. Joshi. Delhi : Parimal Publications.
- [Liṅgapurāṇa] (1973): The Liṅga-purāṇa : Part II. Transl. by a Board of scholars. Delhi : Motilal Banarsidass.
- [Mahābhārata] (1933): The Mahābhārata. For the first time critically ed. by V. S. Sukthankar. Poona : Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Mammaṭa (1911): Kāvya prakāśaḥ of Mammaṭa [sic]. With the commentaries Pradīpa of Govindānanda and Udyota of Nāgesa thereon. Poona.
- [Mārkaṇḍeyapurāṇa] (1980): The Mārkaṇḍeya Purāṇa. In the original Sanscrit ed. by K. M. Banerjea. Osnabrück: Biblio, (Bibliotheca Indica ; 29), repr. of the ed. Calcutta [1855 – 1862].
- [Matsyapurāṇa] (2007): Matsya Mahāpurāṇa : Vol. II, Chapters 151-291. Transl. into English by a Board of scholars. An exhaustive introduction by S. Nagar. Ed. with scholarly notes by K. L. Joshi. Delhi : Parimal Publications.
- Mudduveṅkaṭamakhi (2010): Rāgalakṣaṇam of Śrī Mudduveṅkaṭamakhin. Critically ed. text with critical notes, translation, commentary (vīmarśa) and indexes by R. Sathyanarayana. New Delhi : Indira Gandhi National Centre for the Arts in association with Motilal Banarsidass Delhi.
- Nāgavarma (1988): Kannaḍa Chandassu : Nāgavarma's Canarese prosody. Ed. with an intr. to the work and an essay on Canarese literature by F. Kittel. New Delhi : Asian Educational Services, repr. [1st ed. 1875].
- Nandikeśvara (1997): The mirror of gesture : Being the Abhinaya darpaṇa of Nandikeśvara. Transl. into English with introd. and ill. by A. K. Coomaraswamy. New Delhi : Munshiram Manoharlal, 4<sup>th</sup> ed.
- Nārada (1917): The Bhakti Sūtras of Nārada : With explan. notes and an introd. by the translator. Transl. by N. Sinha. Allahabad : The Pāṇini Office, 2<sup>nd</sup> ed.
- Nārada (1998): The yoga of spiritual devotion : A modern translation of the Narada bhakti sutras. By Prem Prakash. Rochester, Vt. : Inner Traditions.

- [Narasimhapurāṇa] (2003): Narasimha-purāṇam : Sanskrit text, English translation and index of verses. Ed. and transl. by K. L. Joshi & B. Trivedi. Delhi : Parimal Publications.
- [Nāṭyaśāstra] (2003): Nāṭyaśāstra : Text with introduction, English translation and indices in four volumes by N. P. Unni (ed.). Delhi : NAG, 2nd ed.
- [Nāṭyaśāstra] (2006): Nāṭyaśāstram : Text by Bharata, Commentary of Abhinava Bhārati by Abhinavaguptācārya and English translation by M. M. Ghosh. Ed., introduction and index by P. Kumar. Dillī : Nyū Bhāratiya Buka Kōrporeśana.
- Paṇḍarīkaviṭṭhala (1994): Nartananirṇaya of Paṇḍarīka Viṭṭhala : Volume one. Critically ed. and transl. with commentary by R. Sathyanarayana. New Delhi : Indira Gandhi National Centre for the Arts and Motilal Banarsidass.
- Purandaradāsa (n.d.): Shri Purandara Dasara Padagalu. Sampādakaru G. V. Shastri. Gadaga : Pāru Prakāśana.
- Purandaradāsa (1962): Purandarōpaniṣat. Sampādakaru B. Keshavadasa. Beṅgaḷūru : Dāsāśrama Pablikēśans.
- Purandaradāsa (1963): Puraṁdaradāsara Sāhitya : Vol. 1 Pūjātattva. Sampādakaru B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru. Dhāravāḍa : Śrī Puraṁdaradāsara 400neya varṣada utsava maṁḍala.
- Purandaradāsa (1964a): Puraṁdaradāsara Sāhitya : Vol. 2 Arthabhāva. Sampādakaru B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru. Dhāravāḍa : Śrī Puraṁdaradāsara 400neya varṣada utsava maṁḍala.
- Purandaradāsa (1964b): Puraṁdaradāsara Sāhitya : Vol 3 Māhātmyajñāna. Sampādakaru B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru. Dhāravāḍa : Śrī Puraṁdaradāsara 400neya varṣada utsava maṁḍala.
- Purandaradāsa (1965a): Puraṁdaradāsara Sāhitya : Vol. 4 Kṛṣṇalīle. Sampādakaru B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru. Dhāravāḍa : Śrī Puraṁdaradāsara 400neya varṣada utsava maṁḍala.
- Purandaradāsa (1965b): Puraṁdaradāsara Sāhitya : Vol. 5 Lōkanīti. Sampādakaru B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru. Dhāravāḍa : Śrī Puraṁdaradāsara 400neya varṣada utsava maṁḍala.
- Purandaradāsa (1965c): Puraṁdaradāsara Sāhitya : Vol. 6 Saṁkīrṇa Saṁgraha. Sampādakaru B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru. Dhāravāḍa : Śrī Puraṁdaradāsara 400neya varṣada utsava maṁḍala.
- Purandaradāsa (1977): Puraṁdaradāsara Padagalu : Sampūrṇa. Saṁgrahakaru S. S. Kāranta. Hubbaḷḷi : Lalita Prakāśana.

- Purandaradāsa (1978): Anthology of Saint-Singer Shri Purandara Dasa : An English translation by D. Seshagiri Rao. Bangalore : Parijatha Publications.
- Purandaradāsa (1985a): Puraṇḍara Sāhitya Darśana : Vol. 1 Jīvana darśana. Sampādakaru S. K. Ramacaṇḍrarāṇ. Beṁgaḷūru : Kaṇṇada mattu Saṁskṛti Nirdeśālaya.
- Purandaradāsa (1985b): Puraṇḍara Sāhitya Darśana : Vol. 2 Adhyatma darśana. Sampādakaru S. K. Ramacaṇḍrarāṇ. Beṁgaḷūru : Kaṇṇada mattu Saṁskṛti Nirdeśālaya.
- Purandaradāsa (1985c): Puraṇḍara Sāhitya Darśana : Vol. 3 Samāja darśana. Sampādakaru S. K. Ramacaṇḍrarāṇ. Beṁgaḷūru : Kaṇṇada mattu Saṁskṛti Nirdeśālaya.
- Purandaradāsa (1985d): Puraṇḍara Sāhitya Darśana : Vol. 4 Kīrtana darśana. Sampādakaru S. K. Ramacaṇḍrarāṇ. Beṁgaḷūru : Kaṇṇada mattu Saṁskṛti Nirdeśālaya.
- Purandaradāsa (1992): Sree Purandara gānāmrutham : Text with notation by A. S. Panchapakesa Iyer. Madras : Gānāmrutha Prachuram.
- Purandaradāsa; Raghunandan, M. (1997): Purandaradasa : It is not enough to dwell. In: *Indian Literature* 40 (3), S. 65–75. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/23338290> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.
- Purandaradāsa (1998): Purandaradasa Kirtanas : Vol. 1. In Tamil, Sanskrit and Kannada with swara notations in traditional ragas by V. N. Padmini & J. R. Srinivasan. Bangalore, Chennai : Sri Thillasthanam Swamy Kainkarya Sabha.
- Purandaradāsa (1999): Sri Purandara Kriti Ratna Mala : Vol. 1. Text & notation in Kannada, English & Tamil by R. K. Srikanthan. Ed. by R. S. Ramakanth. Music Bangalore : Vidwan R.K. Srikantan Trust.
- Purandaradāsa (2000a): Purandaradasa Kirtanas : Vol. 2. In Tamil, Sanskrit and Kannada with swara notations in traditional ragas by V. N. Padmini & J. R. Srinivasan. Bangalore : Vasantha Vallabha Music Academy.
- Purandaradāsa (2000b): Purandaradasa Kirtanas : Vol. 3. In Tamil, Sanskrit and Kannada with swara notations in traditional ragas by V. N. Padmini & J. R. Srinivasan. Bangalore : Vasantha Vallabha Music Academy.
- Purandaradāsa (2003a) Purandara Dāsara kīrtanegaḷu : Sampuṭa 3, Bhaga 1-2. Sampādakaru B. Sabarada. Beṁgaḷūru : Karnāṭaka Sarkāra, Kannaḍa mattu Saṁskṛti Nirdēśanālaya.

- Purandaradāsa (2003b): Purandara Dāsara Ugābhōgagaḷu Mattu Suḷādigaḷu : Sampuṭa 4. Sampādakaru V. Kuṣṭagi. Beṅgaḷūru : Karnāṭaka Sarkāra, Kannaḍa mattu Saṃskṛti Nirdēśanālaya.
- Purandaradāsa (2010): Purandaradāsara Kīrtanegaḷu : A combined volume of Purandaradasa's compositions previously published in five parts from 1917 to 1932 by Pavanje Guru Rao through S.M.S. Granthalaya, Udupi. Present volume is scrutinized by P. Viṣṇubhaṭṭa. Uḍupi : Śrīmanmadhva Siddhānta Granthālaya, 2<sup>nd</sup> ed.
- Purandaradāsa (2012a): Haridasara Janapriya Keerthanagalu. Sampādakaru G. R. Sreemathi. Maisūru : Namabhārātī Prakāśana.
- Purandaradāsa (2012b): Purandaradāsara Hāḍugaḷu : Ṭippaṇe Arthakōśa Sahita. Sampādakaru Kāvya Prēmī, R. S. Suṅkada & V. R. Bēgūra. Dhāravāḍa : Samāja Pustakālaya, 8<sup>th</sup> ed.
- Purandaradāsa (2012c): Sāvīrāru Kīrtanegaḷu. Sampādakaru A. V. Nāvaḍa & G. Nāvaḍa. Beṅgaḷūru : Aṅkita Pustaka.
- Purandaradāsa (2012d): Shree Purandara Dasara Sangeeta Sowrabha : Stutipada Padagaḷu, Tatva Padagaḷu hāgū Śrīhari Nāmu Saṃkīrtanegaḷu Saṃgraha. Pañcama Mudraṇa. Sampādakaru T. J. Shamsundar. Śāntinagar : Vijayavāhini Pablikēśann.
- [Rāmāyaṇa] (1990-1992): Śrīmadvālmīkīyārāmāyaṇam. Govindarāja. Delhi : Nag Publishers, repr. [originally published in 1935].
- Śaṇḍīlya (1976): Śaṇḍīlya Bhakti Sūtras : With Svapneśvara Bhāṣya. Text in Devanāgarī with English translation by S. Harshananda. Mysore : Prasaraṅga, University of Mysore.
- [Saṅgītaśiromaṇi] (1992): Saṅgītaśiromaṇi : A medieval handbook of Indian music. Ed. with introd. and transl. by E. t. Nijenhuis. Leiden ; New York : E.J. Brill, (Brill's Indological library ; 5).
- Saṅgītasudhā (1931): Sangitasudha Text & Translation. By P. S. Sundaram Ayyar. In: *Journal of the Music Academy Madras* 2, S. 34-44; 89-115; 163-172; 199-206.
- Saṅgītasudhā (1932): Sangitasudha Text & Translation. By P. S. Sundaram Ayyar. In: *Journal of the Music Academy Madras* 3, S. 33-40; 105-131.
- Saṅgītasudhā (1933): Sangitasudha Text. Ed. by P. S. Sundaram Ayyar. In: *Journal of the Music Academy Madras* 4, S. 25-40.
- Saṅgītasudhā (1934): Sangitasudha Text. Ed. by P. S. Sundaram Ayyar. In: *Journal of the Music Academy Madras* 5, S. 17-72.

- Saṅgītasudhā (1935-37): Sangitasudha Text. Ed. by P. S. Sundaram Ayyar. In: *Journal of the Music Academy Madras* 6-8, S. 1–96.
- Śārṅgadeva (2007): Saṅgīta-ratnākara of Śārṅgadeva. Sanskrit text and English translation with comments and notes by R. K. Shringy & P. L. Sharma. New Delhi : Munshiram Manaharlal.
- Śārṅgadeva (2012): The body of the musician : An annotated translation and study of the Piṇḍotpatti-prakaraṇa of Śārṅgadeva's Saṅgītaratnakara. Ed. by M. Kitada. Bern ; New York : Peter Lang.
- Śrīkaṇṭha (1963): Rasakaumudī : A work on Indian music by Śrīkaṇṭha. Ed. by A. N. Jani. Baroda : Oriental Institute, (Gaekwads oriental series ; 143).
- [Śrīsūkta] (1998): Shree sukta : A treatise on creation and preservation of wealth. Sonde, N. D. (ed.). Delhi : Sri Satguru Publication, (Sri Garib Dass oriental series ; 240).
- Tulajā (1942): Saṅgīta Sārāmṛta of King Tulaja of Tanjore. Ed. by S. Subrahmaṇya Śāstrī & V. Rāghavan. Madras : Music Academy.
- Veṅkaṭamakhi (2002): Caturdaṇḍīprakāśikā : Śrīveṅkaṭamakhiviracitā. Critically ed. and translated with commentary and notes by R. Sathyanarayana. New Delhi : Indira Gandhi National Centre for the Arts in association with Motilal Banarsidass Delhi.
- [Viṣṇupurāṇa] (1967): Śrīśrīviṣṇupurāṇa : Mūla śloka aura Hindī-anuvādasahita (sacitra). Anuvādaka M. Gupta. Gorakhpur : Gita Pr., 6<sup>th</sup> ed.



## Sekundärliteratur

- Agrawala, Vasudeva S[harana] (1963): The glorification of the Great Goddess. Varanasi : All-India Kashiraj Trust.
- Allen, Matthew Harp (1997): Rewriting the Script for South Indian Dance. In: *Drama Review* 41 (3), S. 63–100.
- Allen, Matthew Harp (1998): Tales Tunes Tell : Deepening the Dialogue between "Classical" and "Non-Classical" in the Music of India. In: *Yearbook for Traditional Music* 30, S. 22–52. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/768552> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Allen, Matthew Harp (2010): Rewriting the Script for South Indian Dance. In: Soneji, Daves (ed.): *Bharatanatyam : A reader*. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 205–252. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/1146609> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Ambrose, Kay (1983): *Classical Dances and Costumes of India*. Second edition revisions by Ram Gopal. London : Black, 2<sup>nd</sup> ed.
- Amur, Gururaja S[hyamacharya] (1989): An approach to Dasa sahitya. In: Narasimhaiah, C[losepet] D[asappa]; Srinath, C. N. (eds.): *Bhakti in Indian literature*. Mysore : Dhvanyaloka, S. 52–59.
- Anantharaman, Ambujam (2006): *Temples of South India*. Chennai : East West Books.
- Annapoorna, L[akshminarasimhan] (ed.) (1998a): *New dimensions in Indian music, dance, and drama*. Delhi : Sundeep Prakashan.
- Annapoorna, L[akshminarasimhan] (1998b): Concert Tradition in South India. In: Annapoorna, L[akshminarasimhan] (ed.): *New dimensions in Indian music, dance, and drama*. Delhi : Sundeep Prakashan, S. 49–58.
- Annapoorna, L[akshminarasimhan] (2000): *Music and Temples : A Ritualistic Approach*. New Delhi : Sundeep Prakashan.
- Anz, Thomas (Hg.) (2007): *Handbuch Literaturwissenschaft : Band 1: Gegenstände - Konzepte - Institutionen*. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler.
- Apffel-Marglin, Frédérique (1985): *Wives of the God-King : The rituals of the Devadasis of Puri*. Delhi : Oxford Univ. Pr.
- Arnold, Alison (2000): Profile of South Asia and Its Music. In: *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 3-16.

- Asher, Catherine B. (1985): Islamic influence and the architecture of Vijayanagara. In: Dallapiccola, Anna Libera (ed.): *Vijayanagara - city and empire : new currents of research*. In collab. with Stephanie Zingel-Avé Lallemand. Stuttgart : Steiner, (Beiträge zur Südasienforschung ; 100), S. 188–195.
- [Author unknown] (1824): On the music of the Hindoos. In: *The Harmonicon* 24, S. 221.
- Awasthi, Suresh (1985): In Defence of the 'Theatre of Roots'. In: *Sangeet Natak* 77-78, S. 85–99.
- Ayyangar, R[aghunathaswami] Rangaramanuja (1993): *History of South Indian (Carnatic) music : from Vedic times to the present*. Bombay : Vipanc(h)i Cultural Trust, updated 2<sup>nd</sup> ed.
- Bahirat, B[hachandra] P[andharinath] (1991): Jnaneshwar. In: Raghavan, V[enkatarama] (ed.): *Devotional poets and mystics : Part I: Tirumoolar, Nayanmars, Alwars, Andal, Jnaneshwar, Vidyapati, Lal Ded, Kabir, Sankaradeva, Guru Nanak, Chandidas, Arunagirinatha*. New Delhi : Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India, S. 56–68.
- Bailey, Greg (2009): Gaṇapati/Gaṇeśa. In: *Brill's Encyclopedia of Hinduism*. Vol. 1 : Regions, pilgrimage, deities. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 551–563.
- Baker, Mona (2011): *In other words : A coursebook on translation*. London : Routledge, 2<sup>nd</sup> ed.
- Bakhle, Janaki (2005): *Two Men and Music : Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. Oxford : Oxford Univ. Pr.
- Balme, Christopher (2013): Szenographie. In: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 347–349.
- Balme, Christopher (2014): *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin : Schmidt Erich, (ESV basics), 5., neu bearb. und erw. Aufl.
- Banerjea, Jitendra Nath (1956): *The Development of Hindu Iconography*. Calcutta : Calcutta Univ. Pr., 2<sup>nd</sup> ed.
- Banerjee, Biswanath (ed.) (1994): *Cultura Indica : Tributes to an indologist, Prof. Dr. Asoke Chatterjee Sastri*. Delhi: Sharada.
- Banerjee, Suparna (2014): *Emerging Contemporary Bharatanatyam Choreoscape in Britain : The City, Hybridity and Technoculture*. University of Roehampton, unpublished PhD thesis, [Online zugänglich unter <https://core.ac.uk/download/pdf/42537826.pdf> – Zuletzt geprüft am 15.5.17].

- Bansal-Tönz, Scharmila (2008): The Dualism in Abhinavagupta's Rasa Theory. Universität Zürich, Lizentiatsarbeit.
- Barba, Eugenio; Savarese, Nicola (eds.) (2006): A dictionary of theatre anthropology : The secret art of the performer. London : Routledge, 2<sup>nd</sup> ed.
- Basavaradhya, N. (2003): Nagavarma I. In: Encyclopaedia of Indian literature : Vol. 3. Ed. by A. Datta. New Delhi : Sahitya Akademi, S. 2841–2842.
- Baskaran, S[undaraj] Theodore (2009): Popular Theatre and the Rise of Nationalism in South India. In: Bhatia, Nandi (ed.): Modern Indian theatre : A reader. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 132–157.
- Baumer, Rachel Van M.; Brandon, J. R. (eds.) (1993): Sanskrit drama in performance. [First International Conference on the Art of Sanskrit Drama in Performance, held at the University of Hawaii in March 1974]. Delhi : Motilal Banarsidass, (Performing arts series ; 2).
- Baumer, Rachel Van M.; Brandon, J. R. (1993): Theory of Rasa. In: Baumer, Rachel Van M.; Brandon, J. R. (eds.): Sanskrit drama in performance. [First International Conference on the Art of Sanskrit Drama in Performance, held at the University of Hawaii in March 1974]. Delhi : Motilal Banarsidass, (Performing arts series ; 2), S. 210–213.
- Beck, Guy L. (ed.) (2005): Alternative Krishnas : Regional and vernacular variations on a Hindu deity. Albany : State University of New York Pr.
- Behari, Bankey (1991): Sufis, Mystics and Yogis of India. Bombay : Bharatiya Vidya, Bhavan, (Bhavan's book university, 100), 3<sup>rd</sup> ed.
- Benary, Barbara (1972): Composers and Tradition in Karnatic Music. In: *Asian Music* 3 (2), S. 42–51. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/833958> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.
- Benesh, Rudolf; Benesh, Joan; Balchin, Marianne (1968): Notating Indian Dance. In: *Sangeet Natak* 9, S. 5–24.
- Benesh, Rudolf; Benesh, Joan (1983): Reading dance : The birth of choreology. London : Souvenir Pr.
- Bengeri, Hucharao Gururao (1926-1927): The main outlines of the history of Dāsakūta. In: *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 8 (3), S. 293–304. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/41694774> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.

- Berger, Hermann (Hg.) (1975): Mündliche Überlieferungen in Südasien : 5 Beiträge. Wiesbaden : Steiner, (Schriftenreihe des Südasien-Instituts der Universität Heidelberg, 17).
- Bernier, Ronald M. (1982): Temple Arts of Kerala : A South Indian Tradition. New Delhi : Chand.
- Bhagyalekshmy, S[araswathy] (1991): Music and bharathanāṭyam. Delhi : Sundeeep Prakashan.
- Bhandarkar, Ramkrishna Gopal (1913): Vaisnavism, saivism and minor religious systems. Strassburg : Trübner, (Grundriss der indo-arischen Philologie und Altertumskunde, Bd. 3, H. 6).
- Bhargava Dharwadker, Aparna (2009): The Critique of Western Modernity in Post-Independence India. In: Bhatia, Nandi (ed.): Modern Indian theatre : A reader. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 56–76.
- Bharucha, Rustom (1995): Chandralekha : Woman, Dance, Resistance. New Delhi : Harper Collins.
- Bhatia, Nandi (ed.) (2009a): Modern Indian theatre : A reader. New Delhi : Oxford Univ. Pr.
- Bhatia, Nandi (2009b): Modern Indian Theatre : An Introduction by Nandi Bhatia. In: Bhatia, Nandi (ed.): Modern Indian theatre : A reader. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. xi–xxxix.
- Bhatkhande, Vishnu Narayan (2004): A comparative study of some of the leading music systems of the 15th, 16th, 17th & 18th centuries. Delhi : Low Price Publications, (LPP, 38), repr. [1<sup>st</sup> ed. ca. 1930].
- Bhattacharya, Arun (1978): A Treatise on Ancient Hindu Music. Calcutta : K. P. Bagchi.
- Bhava Raga Tala [= Raghavan, V[enkatarama]] (2010): Bharata Natya - Classic Indian Dance : The South Indian Sadir-Nautch, the Recent Controversy Over the Art. In: Soneji, Daves (ed.): Bharatanatyam : A reader. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 185–191.
- Bial, Henry (ed.) (2007): The performance studies reader. London : Routledge, 2<sup>nd</sup> ed.
- Binder, Katrin (2013): Yakṣagāna Raṅgabhūmi : The world of the yakṣagāna stage. Wiesbaden : Harrassowitz, (Drama und Theater in Südasien, Band 11).
- Boehtlingk, Otto von; Roth, Rudolph von (1990): Sanskrit-Wörterbuch : 7 Bände. Delhi : Motilal Banarsidass, [Nachdruck der Ausg. von 1855 - 1875].
- Booth, G. D.; Shope, B. (eds.) (2014): More than Bollywood : Studies in Indian popular music. Oxford ; New York : Oxford Univ. Pr.

- Bose, Mandakranta (1970): Classical Indian Dancing : A Glossary. Calcutta :General Printers and Publishers.
- Bose, Mandakranta (2001): Speaking of Dance : The Indian critique. New Delhi: D. K. Printworld, (New Vistas in Indian Performing Arts, no. 3).
- Bowers, F. (1953): The Dance in India. New York : Columbia Univ. Pr.
- Braak, Ivo; Neubauer, Martin [Bearb.] (2001): Poetik in Stichworten : Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, eine Einführung. Berlin ; Stuttgart : Borntraeger, 8., überarb. und erw. Aufl.
- Brandstetter, Gabriele (2013): Choreographie. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 54–57.
- Branfoot, Crispin (2012): In a Land of Kings: Donors, Elites, and Temple Sculpture. In: Verghese, Anila; Dallapiccola, Anna Libera (eds.): South India under Vijayanagara : Art and archaeology. New Delhi : Oxford Univ. Pr., 2<sup>nd</sup> impr., S. 249–262.
- Brill's Encyclopedia of Hinduism (2009 – 2013). 6 Volumes. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden : Brill (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22).
- Brockington, John L. (1984): Righteous Rāma : The evolution of an epic. Delhi : Oxford Univ. Pr.
- Brockington, John L.; Bailey, Greg; Bailey, Mary (eds.) (2000): Epic threads : John Brockington on the Sanskrit epics. Oxford : Oxford Univ. Pr.
- Brockington, John L. (2009): Rāma. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 1 : Regions, pilgrimage, deities. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 681–693.
- Brown, Bobbi (2011): Bobbi Brown makeup manual : For everyone from beginner to pro. New York : Grand Central Life & Style.
- Brückner, Heidrun; Schömbucher, Elisabeth (2004): Performances. In: Das, Veena (ed.): Handbook of Indian sociology. New Delhi : Oxford Univ. Pr., 2<sup>nd</sup> impr., S. 242–256.
- Brückner, Heidrun (ed.) (2007): The power of performance : Actors, audiences, and observers of cultural performances in India. New Delhi : Manohar.
- Brückner, Heidrun; Schömbucher, Elisabeth (2007): Introduction. In: Brückner, Heidrun (ed.): The power of performance : Actors, audiences, and observers of cultural performances in India. New Delhi : Manohar, S. 7–22.
- Brückner, Heidrun (2009): Karnataka. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 1 : Regions, pilgrimage, deities. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 201–220.

- Brückner, Heidrun; Bruin, Hanne de; Moser [Oberlin], Heike (eds.) (2011): *Between fame and shame : Performing women - women performers in India*. Wiesbaden : Harrassowitz, (Drama und Theater in Südasien, 9).
- Brückner, Heidrun (2014): *Sakrales Königtum? Bildliche, literarische und performative Hinweise auf die Rolle des Königs in der Festkultur Vijayanagaras*. In: Steiner, Karin (Hg.): *Wege zum Heil(igen)? : Sakralität und Sakralisierung in hinduistischen Traditionen*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 91–118.
- Bruhn, Herbert; Kopiez, Reinhard; Lehmann, Andreas C. (2011): *Musikpsychologie : Das neue Handbuch*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, (Rororo Rowohlts Enzyklopädie ; 55661), 3. Aufl.
- Bruin, Hanne M. de (2007): *Devadāsīs and Village Goddesses of North Tamil Nadu*. In: Brückner, Heidrun (ed.): *The power of performance : Actors, audiences, and observers of cultural performances in India*. New Delhi : Manohar, S. 53–84.
- Bryant, Edwin Francis (ed.) (2007): *Krishna : A sourcebook*. Oxford : Oxford Univ. Pr.
- Buchanan, Francis (2005): *A Journey from Madras through the Countries of Mysore, Canara and Malabar [1]*. London : Adamant Media, (Elibron Classics series), [1st published in 1807].
- Buchanan, Francis (2011): *A Journey from Madras through the Countries of Mysore, Canara, and Malabar [2]*. Cambridge : Cambridge Univ. Pr., (Cambridge Library Collection - South Asian History), [1st published in 1807].
- Buckland, Theresa (ed.) (2006): *Dancing from past to present : Nation, culture, identities*. Madison, Wis. : Univ. of Wisconsin Pr., (Studies in dance history).
- Carlson, Marvin A. (2007): *Performance : A critical introduction*. New York : Routledge, 2<sup>nd</sup> ed. repr.
- Catlin, Amy (2000): *Karnatak Vocal and Instrumental Music*. In: *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 209–236.
- Chakravorty, Pallabi (2000-2001): *From Interculturalism to Historicism : Reflections on Classical Indian Dance*. In: *Dance Research Journal* 32 (2), S. 108–119.
- Chakravorty, Pallabi (2008): *Bells of Change : Kathak Dance, Women and Modernity in India*. Calcutta : Seagull.
- Charry, P[arthepat] Ragaviah (2010): *A Short account of the Dancing Girls, treating concisely on the general principles of Dancing and Singing, with the translations of*

- two Hindo Songs. In: Soneji, Daves (ed.): *Bharatanatyam : A reader*. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 3–12.
- Chaudhary, Subhadra (ed.) (1988): *Saṅgīta meṃ anusandhāna kī samasyāeṃ aura kṣetra : Problems & areas of research in music*. Ajmer : Krishna Brothers.
- Chaudhary, Subhadra (1997): *Time measure and compositional types in Indian music : A historical and analytical study of Tāla, Chanda and Nibaddha musical forms*. Translated into English by H. Ramanathan. New Delhi : Aditya Prakashan.
- Chennakesaviah, N. (1968): Krishnalila Prasanga in the Kirtanas of Purandaradasa and Tyagaraja. In: *Journal of the Music Academy Madras* 39, S. 61–72.
- Chishti, Rta Kapur; Singh, Martand (Hg.) (2012): *Sari: Das schönste Kleid der Welt : Traditionen, Stoffe, Wickelstile aus Indien*. Köln : DuMont.
- Christensen, Thomas Street (ed.) (2002): *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge : Cambridge Univ. Pr., (The Cambridge history of music).
- Clements, Ernest; Kuppaswamy, Gowri; Hariharan, Muthuswamy (eds.) (1988): *Rāgas of Tanjore*. Delhi : Caxton Publ., rev. repr. [1st publ. 1920].
- Cook, Nicholas (ed.) (2004): *The Cambridge history of twentieth-century music*. Cambridge : Cambridge Univ. Pr., (The Cambridge history of music).
- Coorlawala, Uttara Asha (1992): Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance. In: *Dance Chronicle* 15 (2), S. 123–152. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/1567671> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Coorlawala, Uttara Asha (2004): The Sanskritized Body. In: *Dance Research Journal* 36 (2), S. 50–63. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/20444591> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Courtright, Paul B[arber] (1989): *Gaṇeśa : Lord of Abstacles, Lord of Beginnings*. Oxford : Oxford Univ. Pr.
- Dallapiccola, Anna Libera (ed.) (1985): *Vijayanagara - city and empire : new currents of research*. In collab. with Stephanie Zingel-Avé Lallemand. Stuttgart : Steiner, (Beiträge zur Südasienforschung ; 100).
- Dallapiccola, Anna Libera (ed.); Fritz, John M.; Michell, George; Rajasekhara, S. (1992): *The Ramachandra Temple at Vijayanagara*. New Delhi : Manohar Publ., (Vijayanagara Research Project Monograph Series ; 2).
- Dallapiccola, Anna Libera; Verghese, Anila (1998): *Sculpture at Vijayanagara : Iconography and Style*. New Delhi : Manohar, (Vijayanagara Research Project Monograph Series ; 6).

- Dallapiccola, Anna Libera (ed.); Kotraiah, C. T. M. [Transl.] (2003): King, court, and capital : An anthology of Kannada literary sources from the Vijayanagara period. With a foreword by John M. Fritz. New Delhi : American Institute of Indian Studies, (Vijayanagara Research Project Monograph Series ; 9).
- Dallapiccola, Anna Libera (2013): Vāhanas. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 5 : Religious symbols, Hinduism and migration : contemporary communities outside South Asia; some modern religious groups and teachers. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden ; Boston : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 168 – 180.
- Daniélou, Alain (1996): Einführung in die Indische Musik. Wilhelmshaven : Noetzel, 4. Aufl.
- Das, Harish Chandra (ed.) (1994): Kṛṣṇa pratibhā : Studies in Indology; (Prof. Krishna Chandra Panigrahi commemoration volume). Delhi: Sundeep Prakashan.
- Das, Harish Chandra (1994): Cult of Śrī-Lakṣmī. In: Das, Harish Chandra (ed.): Kṛṣṇa pratibhā : Studies in Indology; (Prof. Krishna Chandra Panigrahi commemoration volume). Delhi : Sundeep Prakashan, S. 337–362.
- Das, Veena (ed.) (2004): Handbook of Indian sociology. New Delhi : Oxford Univ. Pr., 2<sup>nd</sup> impr.
- David, A[nn] Rosalie (2009): Religious Dogma or Political Agenda? Bharatanatyam and its Reemergence in British Tamil Temples. In: *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 14 (4). – Online zugänglich unter <http://jashm.Pr.illinois.edu/14.4/david.html> – Zuletzt geprüft am 25.7.2017.
- Day, Charles Russell (1891): The music and musical instruments of Southern India and the Deccan. With an introd. by A. J. Hipkins. Plates by W. Gibb. London ; New York : Novello, Ewer und Co.
- De, Sushil Kumar (1986): Early history of the Vaisnava faith and movement in Bengal, from Sanskrit and Bengali sources. Calcutta : KLM, 2<sup>nd</sup> ed., repr.
- Deleury, Guy A. (1994): The cult of Viṭhoba. Pune : Deccan College, [repr. of the 1<sup>st</sup> edition 1960].
- Deloche, Jean (1993): Transport and communications in India prior to steam locomotion : 1. Land Transport. Delhi, New York : Oxford Univ. Pr., (French studies in South Asian culture and society ; 7,1).
- Deloche, Jean (1994): Transport and communications in India prior to steam locomotion : 2. Water Transport. Delhi : Oxford Univ. Pr., (French studies in South Asian culture and society ; 7,2).



- Deo, Shantaram Bhalchandra (ed.) (1985): Studies in Indian archaeology : Professor H. D. Sankalia felicitation volume. Bombay : Popular Prakashan.
- Desai, Pandurang Bhimarao (1970): Bhakti cult in Karnataka. In: Sircar, D[ines] C[handra] (ed.): The Bhakti cult and ancient Indian geography. Calcutta: Univ. of Calcutta, (Lectures and Seminars ; Centre of Advanced Study in Ancient Indian History and Culture, Univ. of Calcutta ; 4, B : Seminars), S. 88–101.
- Desai, Pandurang Bhimarao (1994): Historical glimpses of Purandaradasa. In: *Journal of the Music Academy Madras* 65, S. 81–86.
- Deussen, Paul [Übers.] (1897): Sechzig Upanishad's des Veda. Aus d. Sanskrit übers. u. mit Einl. u. Anm. vers. Leipzig : Brockhaus.
- Deutsch, Eliot (1993): Reflections on Some Aspects of the Theory of Rasa. In: Baumer, Rachel Van M.; Brandon, J. R. (eds.): Sanskrit drama in performance. [First International Conference on the Art of Sanskrit Drama in Performance, held at the University of Hawaii in March 1974]. Delhi : Motilal Banarsidass, (Performing arts series ; 2), S. 214–225.
- Deva, Bigamudre Chaitanya (1987): Musical Instrumens of India : Their History and Development. New Delhi : Munshiram Manoharlal Publ., 2<sup>nd</sup> rev. ed.
- Deva, Bigamudre Chaitanya (1995): Indian music. New Delhi : Indian Council for Cultural Relations, repr. [1<sup>st</sup> publ. 1974].
- Dhal, Upendra Nath (1995): Goddess Lakṣmi : Origin and development. Delhi : Eastern Book Linkers, 2<sup>nd</sup> rev. ed.
- Dharwadker, V. (2012): Poetry of India. In: The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. by R. Greene. Princeton : Princeton Univ. Pr., 4<sup>th</sup> ed., S. 683–687.
- Dhere, Ramacandra Cintamana (1995): Folk perception and saints' perception. In: Sontheimer, Günther-Dietz (Hg.): Folk culture, folk religion, and oral traditions as a component in Maharashtrian culture. New Delhi : Manowar, (South Asian studies ; 28), S. 245–258.
- Dhere, Ramacandra Cintamana (2011): The rise of a folk god : Viṭṭhal of Pandharpur. Transl. by A. Feldhaus. New York : Oxford Univ. Pr., (South Asia research).
- Dikshit, Giri S. (1976): The North and the South in mediaeval Indian history : Contact and adjustment in religion and culture. In: Sen, S[iba] P[ada] (ed.): The North and the South in Indian History : Contact and Adjustment. Calcutta : Institute of Historical Studies, S. 63–76.
- Dikshitar, V. R. Ramachandra (2003): The Purāṇa index. 3 Volumes. Delhi : Motilal Banarsidass.

- Dils, Ann; Albright, Ann Cooper (eds.) (2001): Moving history, dancing cultures : A dance history reader. Middletown, CT : Wesleyan Univ. Pr.
- Dimmitt, Cornelia; Buitenen, Johannes Adrianus Bernardus van (eds.) (1978): Classical Hindu mythology : A reader in the Sanskrit Purāṇas. Philadelphia : Temple Univ. Pr.
- Dwarakanath, G. (2000): A Note on Transformation of Ragas. In: Purandaradāsa: Purandaradasa Kirtanas : Vol. 2. In Tamil, Sanskrit and Kannada with swara notations in traditional ragas by V. N. Padmini & J. R. Srinivasan. Bangalore : Vasantha Vallabha Music Academy, S. v -vii.
- Dymock, William; Warden, Charles James Hislop; Hooper, David (1890-1893): Pharmacographia Indica : A history of the principal drugs of vegetable origin, met with in British India. 3 Volumes. Dehra Dun : International Book Distributors.
- Eaton, Richard Maxwell (2005): A social history of the Deccan, 1300-1761 : Eight Indian lives. Cambridge : Cambridge Univ. Pr.
- Eco, Umberto (2003): Dire quasi la stessa cosa : Esperienze di traduzione. Milano : Bompiani, 4<sup>th</sup> ed.
- Eco, Umberto (2010): Quasi dasselbe mit anderen Worten : Über das Übersetzen. Aus dem Ital. von B. Kroeber. München : DTV, 2. Aufl.
- Edwards, Paul (2010): How to rap : The art and science of the hip-hop MC. Foreword by Kool G. Rap. Chicago, Ill. : Chicago Review Pr.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus (1995): Die Biologie des menschlichen Verhaltens : Grundriss der Humanethologie. München : Piper, 3. überarb. u. erw. Aufl.
- Ekman, Paul; Friesen, Wallace V. (1971): Constants across cultures in the face and emotion. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 17 (2), S. 124–129.
- Encyclopaedia of Indian literature (2001-2007). 5 Vols. Ed. by A. Datta. New Delhi : Sahitya Akademi.
- Encyclopaedia of Indian music with special reference to the ragas (1986-1988). 3 Vols. bound in one. Ed. by R. P. Kamgir. Delhi : Sri Satguru Publ., 2<sup>nd</sup> ed.
- Entwistle, Alan W. (2012): Indian Prosody : The Modern Vernaculars. In: The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. by R. Greene. Princeton : Princeton Univ. Pr., 4<sup>th</sup> ed., S. 689–690.
- Erdman, Joan Landy (1987): Performance as Translation : Uday Shankar in the West. In: *The Drama Review* 31 (1), S. 64–88.
- Ewing, William A. (ed.) (1994): The fugitive gesture : Masterpieces of dance photography. With 233 illustrations, 208 in duotone. London : Thames and Hudson.

- Ferrié, Eric (2008): Two Maharashtrian Ways of Performing Devotion : The Nāradiya and Vārkaṛī Kīrtan. In: Naitō, Masao; Shima, Iwao; Kotani, Hiroyuki (eds.): Mārga : Ways of liberation, empowerment, and social change in Maharashtra. New Delhi : Manohar Publ., S. 422–440.
- Fetz, Bernhard (2009): Zur Bedeutung der Quellen. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie : Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart : Metzler, S. 433–438.
- Filliozat, Pierre (1985): Techniques of chronology of construction in the temple of Viṭhala at Hampi. In: Dallapiccola, Anna Libera (ed.): Vijayanagara - city and empire : new currents of research. In collab. with Stephanie Zingel-Avé Lallemand. Stuttgart : Steiner, (Beiträge zur Südasienforschung ; 100), S. 296–307.
- Finnegan, Ruth H. (1992): Oral poetry : Its nature, significance, and social context. Bloomington : Indiana Univ. Pr.
- Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hg.) (2004a): Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst. Berlin : Theater der Zeit (Theater der Zeit Recherchen ; 18).
- Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (2004b): Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst : Der Aufführungsbegriff als Modell für eine Ästhetik des Performativen. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst. Berlin : Theater der Zeit (Theater der Zeit Recherchen ; 18), S. 7–9.
- Fischer-Lichte, Erika (2010): Theaterwissenschaft : Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs. Tübingen : UTB, (UTB ; 3103 : Theaterwissenschaft).
- Fischer-Lichte, Erika (2013a): Ästhetische Erfahrung. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 98–105.
- Fischer-Lichte, Erika (2013b): Aufführung. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 15–26.
- Fischer-Lichte, Erika (2013c): Dinge. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 73–76.
- Fischer-Lichte, Erika (2013d): Inszenierung. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 152–160.
- Fischer-Lichte, Erika (2013e): Semiotik. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 321–325.
- Foreign Missionary Chronicle (1841). Containing the proceedings of the Board of Foreign Missions of the presbyterian church and a general view of the transactions of other

similar institutions. Published monthly under the Executive Committee. New York: Mission Rooms (9).

Fritz, John M.; Michell, George; Nagaraja Rao, M[irle] S[rinivasa] (1984): *Where Kings and Gods Meet : The Royal Centre at Vijayanagara, India*. Tucson, Ariz. : Univ. of Arizona Pr.

Fritz, John M. (1986): *Vijayanagara : Authority and meaning of a South Indian imperial capital*. In: *American Anthropologist, New Series* 88 (1), S. 44–55. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/679278> – 6.12.2012.

Fritz, John M.; Michell, George (1991): *City of victory : Vijayanagara, the medieval Hindu capital of southern India*. Photographs by J. Gollings. New York : Aperture.

Gangoly, Ordhendra Coomar (2004): *Rāgas & Rāginīs : Text, history of ragas, iconography, ragmala texts and criticism*. New Delhi : Munshiram Manoharlal.

Ganser, Elisa (2011): *Thinking dance literature from Bharata to Bharatanatyam*. In: *Rivista degli studi orientali* 84 (1/4), S. 145–161. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/43927263> – Zuletzt geprüft am 5.4.2017.

Gargi, Balwant (1960): *Theater und Tanz in Indien*. Aus dem Englischen von M. Litten und A. Bostroem. Darmstadt : Progress.

Garland Encyclopedia of World Music (2000). Vol. 5, *South Asia : The Indian subcontinent*. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191).

Gaston, Anne-Marie (2005): *Bharata natyam : From temple to theatre*. New Delhi : Manohar, repr.

Gautam, Reena (2002): *Sources of research in Indian classical music*. New Delhi : Kanishka Publ.

Getty, Alice (1971): *Gaṇeśa : A monograph on the elephant-faced god*. New Delhi : Munshiram Manoharlal, 2<sup>nd</sup> ed. [1<sup>st</sup> publ. in 1936].

Glasenapp, Helmut von (1922): *Der Hinduismus : Religion und Gesellschaft im heutigen Indien*. München : Wolff.

Glasenapp, Helmut von (1923): *Madhva's Philosophie des Vishnu-Glaubens. Mit einer Einleitung über Madhva und seine Schule; ein Beitrag zur Sektengeschichte des Hinduismus*. Bonn ; Leipzig : Schroeder, (Geistesströmungen d. Ostens ; 2).

Gnoli, Gherardo; Lanciotti, Lionello (ed.) (1987): *Orientalia Iosephi Tucci memoriae dicata*. Roma: Ist. Ital. per il Medio ed Estremo Oriente, (Serie orientale Roma ; 56, 2).

- Goffman, Erving (1959): The presentation of self in every day life. Woodstock, New York : Overlook Pr.
- Gokhale, Shobhana (1985): The Pandharpur Stone Inscription of the Yadava King Mahadevan, Śaka 1192. In: Deo, Shantaram Bhalchandra (ed.): Studies in Indian archaeology : Professor H.D. Sankalia felicitation volume. Bombay : Popular Prakashan, S. 42–52.
- Gonda, Jan (1954): Aspects of early Viṣṇuism. Utrecht : Oosthoek.
- Gopal, Balakrishnan Raja (1976): Contact and Adjustment in Language and Literature. In: Sen, S[iba] P[ada] (ed.): The North and the South in Indian History : Contact and Adjustment. Calcutta : Institute of Historical Studies, S. 15–28.
- Gorringer, Magdalen (2005): Arangetrams and manufacturing identity: the changing role of a bharata natyam dancer's solo debut in the context of the diaspora. In: Um, Hae-Kyung (ed.): Diasporas and interculturalism in Asian performing arts : Translating traditions. London : RoutledgeCurzon, S. 91–103.
- Goswami, Saurabh; Thielemann, Selina (2005): Music and fine arts in the devotional traditions of India : Worship through beauty. New Delhi : A.P.H. Publ. Co.
- Gouri Lakshmi Bayi, Princess (1995): Sree Padmanabha Swamy Temple. [By Aswathi Thirunal Gouri Lakshmi Bayi]. Bombay : Bharatiya Vidya Bhavan.
- Govindarajan, Hema (1992): The Nāṭyaśāstra and Bharata Nāṭya. New Delhi : Harman.
- Grau, Andrée (2007): Political activism and south Asian dance : The case of Mallika Sarabhai. In: *South Asia Research* 27 (1), S. 43–55. Online zugänglich unter [sar.sagepub.com](http://sar.sagepub.com) – Zuletzt geprüft am 25.7.2016.
- Groesbeck, Rolf (1999): "Classical Music", "Folk Music", and the Brahmanical Temple in Kerala, India. In: *Asian Music* 30 (2), S. 87–112. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/834314> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.
- Grove Music Online. India. Ed. by Qureshi, Regula et al. Oxford : Oxford Univ. Pr. – Online zugänglich unter <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43272> – Zuletzt geprüft am 06.06.2016.
- Grünendahl, Reinhold; Schreiner, Peter (Hg.) (1997): Nārāyaṇīya-Studien. Wiesbaden : Harrassowitz, (Purāṇa research publications, Tübingen ; 6).
- Haefliger, Ernst (2010): Die Kunst des Gesangs : Geschichte - Technik - Repertoire. Mainz : Schott, 5., erw. Aufl.

- Härtel, Herbert (1987): Archaeological evidence on the early Vāsudeva worship. In: Gnoli, Gherardo; Lanciotti, Lionello (ed.): *Orientalia Iosephi Tucci memoriae dicata*. Roma: Ist. Ital. per il Medio ed Estremo Oriente, (Serie orientale Roma ; 56, 2), S. 573–598.
- Halappa, G. S. (1971): Literary History of Karnataka. In: Ritti, Shrinivas (ed.): *Studies in Indian history and culture : Volume presented to Dr. P. B. Desai*. Prof. P. B. Desai Felicitation Committee. Dharwar : Karnatak University, S. 467–487.
- Haring, Lee (2002): Diaspora, Southwest Indian Ocean. In: *South Asian folklore. An encyclopedia : Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka*. Ed. by M. A. Mills. New York NY ; London : Routledge, S. 156–158.
- Hartmann, Gerda (1933): *Beiträge zur Geschichte der Göttin Laksmi*. Univ. Kiel. Dissertation.
- Hass, Ulrike (2013): Rolle. In: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 300–306.
- Havanur, Srinivas (2006): Ferdinand Kittel's Contribution to Indology and Dravidian Philology. In: Wendt, Reinhard (ed.): *An Indian to the Indians? : On the initial failure and the posthumous success of the missionary Ferdinand Kittel (1832 - 1903)*. Wiesbaden : Harrassowitz, (Studien zur außereuropäischen Christentumsgeschichte [Asien, Afrika, Lateinamerika] ; 9), S. 313–328.
- Hazra, Rajendra Chandra (1985): *Dr. R. C. Hazra commemoration volume (1985)*. Selected articles of the late Dr. R. C. Hazra : 1. Puranic and Vedic studies. Varanasi : All-India Kashiraj Trust.
- Higgins, Niko (2014): "Be true to yourself" : Violin Ganesh, fusion, and contradictions in contemporary urban India. In: Booth, G. D.; Shope, B. (eds.): *More than Bollywood : Studies in Indian popular music*. Oxford ; New York : Oxford Univ. Pr., S. 238–255.
- Hill, Constance Valis (2001-2002): From Bharata Natyam to Bop : Jack Cole's "Modern" Jazz Dance. In: *Dance Research Journal* 33 (2), S. 29–39.
- Hilscher, Elisabeth Th[eresia]; Antonicek, Theophil (Hg.) (1994): *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft : Beiträge zu Methode und Problematik der systematischen, ethnologischen und historischen Musikwissenschaft*. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag. Tutzing : Schneider, (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft ; 31).
- Hocke, Rolf (2006): Songs and Music in Ferdinand Kittel's life and work. In: Wendt, Reinhard (ed.): *An Indian to the Indians? : On the initial failure and the posthumous success of the missionary Ferdinand Kittel (1832 - 1903)*. Wiesbaden :

Harrassowitz, (Studien zur außereuropäischen Christentumsgeschichte [Asien, Afrika, Lateinamerika] ; 9), S. 265–300.

Holmström, Lakshmi (1996): Silappadikaram. Manimekalai. Madras : Pustaka Baiduri.

Holzlexikon (2010). Das Standardwerk für die Holz- und Forstwirtschaft. Hg. von U. Lohmann & M. Blosen. Hamburg : Nikol, 4. Aufl. völlig neu bearb.

Horstmann, Monika (1993): Hochkulturelle Rezeption lokaler Gottheiten nach dem avatāra-Konzept : Ausgewählte Typen. In: Völger, Gisela (Hg.): Die anderen Götter : Volks- und Stammesbronzen aus Indien. Mit Beitr. von H. Brückner und C. Mallebrein. Heidelberg : Braus, S. 103–111.

Horstmann, Monika (Hg.) (2006): Bhakti in current research, 2001 – 2003 : Proceedings of the Ninth International Conference on Early Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages, Heidelberg, 23 - 26 July 2003. With a DVD by D. Gold. New Delhi : Manohar Publ., (South Asian studies ; 44).

Houben, Jan E. M. (ed.) (1996): Ideology and status of sanskrit : Contributions to the history of the sankrit language. Leiden u. a.: E. J. Brill, (Brill's indological library, vol. 13).

Hubel, Teresa (2014): Dancing in the Diaspora : Remembering the Devadasis. In: *Muse India* 58. – Online zugänglich unter <http://www.museindia.com> – Zuletzt geprüft am 06.04.2017.

Hughes, Stephen Putnam (2014): Play it again Saraswathi : Gramophone, religion, and devotional music in colonial South India. In: Booth, G. D.; Shope, B. (eds.): More than Bollywood : Studies in Indian popular music. Oxford ; New York : Oxford Univ. Pr., S. 114–141.

Hulfeld, Stefan (2013): Unterhaltung. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 399–401.

International encyclopedia of dance (1998). A project of Dance Perspectives Inc. Foundation : 6 Volumes. Ed. by S. J. Cohen. New York : Oxford Univ. Pr.

Iravati (2003): Performing artistes in ancient India. New Delhi : D.K. Printworld, (New Vistas in Indian Performing Arts ; 4).

Iyengar, Masti Venkatesh (1991): Haridasas. In: Raghavan, V[enkatarama] (ed.): Devotional poets and mystics : Part II: Surdas, Narasimha Mehta, Mira, Rupa Goswamin, Haridasas, Rahim, Jayasi, Raskhan, Tukaram, Samarth Ramdas, Bhadrachala Ramadas, Shah Abdul Latif, Tayumanavar, Ramalinga Swami. New Delhi : Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India, S. 37–56.

- Iyengar, Masti Venkatesh (2010): Vaiṣṇavadāsara kīrtanegaḷu. In: Muralidhara, H. N. (ed.): Ī pariya sobagu : Dāsasāhitya adhyayana saṃpuṭa. Hampi : Kannaḍa viśvavidyālaya, S. 1–15.
- Iyer, Alessandra (1993): A Fresh Look at Nṛtta : (Or Nṛtta: Steps in the Dark?). In: *Dance Research Journal* 11 (2), S. 3–15. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/1290680> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Iyer, Alessandra (1997): South Asian Dance : The British Experience. In: *Choreography and Dance* 4 (2), S. 1–4.
- Jackson, William J. (1998): Songs of three great South Indian saints. Delhi ; Oxford : Oxford Univ. Pr.
- Jackson, William J. (2000): Religious and Devotional Music : Southern Area. In: Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 259–271.
- Jacobsen, Knut A. (2009): Sacred Animals. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 1 : Regions, pilgrimage, deities. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 711 – 718.
- Jadhav, Sangeeta; Joshi, Manish; Pawar, Jyoti (2014): Towards Automation and Classification of Bharata Natyam Dance Sequences. In: *International Journal of Computer Science and Applications* 11 (1), S. 93–104.
- Jairazbhoy, Nazir Ali (2008): What happened to Indian music theory? Indo-Occidentalism? In: *Ethnomusicology* 52 (3), S. 349–377. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/20174604> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.
- Janakiraman, S. R. (2008): Essentials of musicology in South Indian music. Chennai : Indian Music Publ. House.
- Jani, Arunoday N. (1963): Introduction to the Rasakaumudī. In: Śrīkaṇṭha: Rasakaumudī : A work on Indian music by Śrīkaṇṭha. Ed. by A. N. Jani. Baroda : Oriental Institute, (Gaekwads oriental series ; 143).
- Jensen, Hans (1969): Grammatik der kanaresischen Schriftsprache. Leipzig : Verl. Enzyklopädie, (Lehrbücher für das Studium der orientalischen und afrikanischen Sprachen ; 17).
- Jeyasingh, Shobana (1997): Text Context Dance. In: *Choreography and Dance* 4 (2), S. 31–34.
- Jones, Betty True (1971): Notes on Research and Teaching of Indian Classical Dance. In: *CORD News* 3 (1), S. 6–8.



- Jouveau-Dubreuil, Gabriel (1937): *Iconography of Southern India*. Paris : Geuthner.
- Jouveau-Dubreuil, Gabriel (1972): *Dravidian Architecture*. Ed. with pref. and notes by S. Krishnaswami Aiyangar. With intr. note by B. Srivastava. Varanasi : Bharat-Bharati, repr. [1<sup>st</sup> publ. 1917].
- Kagan, Alan L[oyd] (1993): *Musical Dynamics in Bharata Nāṭyam : Freedom, Constraint and Devotion. To the Memory of Jon B. Higgins*. In: Kliger, George (ed.): *Bharata Nāṭyam in cultural perspective*. New Delhi : Manohar, S. 91–109.
- Kaladharan, V. (2011): *From Meditative Learning to Impersonal Pedagogy : Reflections on the Transformation of an Indian Gurukula*. In: *Qui parle* 20 (1), S. 207–218. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/10.5250/quiparle.20.1.0207> – Zuletzt geprüft am 5.4.2017.
- Kamath, Suryanatha U. (1997): *A concise history of Karnataka : Being an account of the History of Karnataka from pre-historic times to the present*. Bangalore : Jupiter Books, rev. and en. version of *Karnatakadasankshipta itihasa*.
- Kanavi, Channaveera (1971): *The poetic quality in Purandaradasa's songs*. In: Ritti, Shrinivas (ed.): *Studies in Indian history and culture : Volume presented to Dr. P. B. Desai*. Prof. P. B. Desai Felicitation Committee. Dharwar : Karnatak University, S. 453–462.
- Karmarkar, A[nantrao] P[arashurampant]; Kalamdani, N. B. (1939): *Mystic teachings of the Haridāsas of Karnāṭak. With an historical introduction on the origin of Indian philosophy and asceticism by the H. Heras, S. J.* Dharwar : Karnatak Vidyavardhak Sangha, (The Government of Bombay Kannada research grant publication).
- Katrak, Ketu H. (2011): *Contemporary Indian dance : New creative choreography in India and the diaspora*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Katrak, Ketu H. (2013): *Innovations in Contemporary Indian Dance : From Religious and Mythological Roots in Classical Bharatanatyam*. In: *Religion Compass* 7 (2), S. 47–58.
- Kaufmann, Walter (1967): *Musical notations of the Orient : Notational systems of continental East, South, and Central Asia*. Bloomington : Indiana Univ. Pr.
- Kaufmann, Walter (1991): *The rāgas of South India : A catalogue of scolar [!] material*. New Delhi : Oxford & IBH Publishing.
- Kaufmann, Walter (1993): *The rāgas of North India*. New Delhi : Asia Publishing House, Brit. ed.
- Kersenboom-Story, Saskia C. (1987): *Nityasumaṅgalī : Devadasi tradition in south India*. Delhi : Motilal Banarsidass.

- Kersenboom-Story, Saskia C. (1995): Word, sound, image : The life of the Tamil text. Oxford : Berg.
- Kersenboom-Story, Saskia C. (2008): Marabu, the inherent flexibility of the Karnatak tradition : The example of Bharatanatyam. In: Peterson, Indira Viswanathan; Soneji, Daves (eds.): Performing pasts : Reinventing the arts in modern South India. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 197–224.
- Khan, Aisha (2002): Diaspora, Caribbean. In: South Asian folklore. An encyclopedia : Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka. Ed. by M. A. Mills. New York NY ; London : Routledge, S. 150–153.
- Kinsley, David Robert (1986): Hindu goddesses : Visions of the divine feminine in Hindu religious tradition. Berkeley : University of California Pr.
- Kittel, Ferdinand (1873): On the Karṇāṭaka Vaiṣṇava Dāsas. In: *Indian Antiquary* 2, S. 307–312. Online zugänglich unter [http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gr\\_elib.htm](http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gr_elib.htm) – Zuletzt geprüft am 23.3.2015.
- Kittel, Ferdinand (1903): A grammar of the Kannada language in English : Comprising the three dialects of the language (ancient, mediæval and modern). Mangalore : Basel Mission Book and Tract Depository.
- Kittel, Ferdinand (ed.) (1988): Nāgavarma's Canarese prosody. Ed. with an intr. to the work and an essay on canarese literature. New Delhi : Asian Educational Services, 1<sup>st</sup> AES repr. [1<sup>st</sup> published in 1875].
- Kittel, Ferdinand (2006): A Kannaḍa-English dictionary. New Delhi : Asian Educational Services, [1<sup>st</sup> published in 1894].
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2007): Performance studies. In: Bial, Henry (ed.): The performance studies reader. London : Routledge, 2<sup>nd</sup> ed., S. 43-56.
- Klein, Christian (Hg.) (2009): Handbuch Biographie : Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart : Metzler.
- Kliger, George (ed.) (1993): Bharata Nāṭyam in cultural perspective. New Delhi : Manohar.
- Knight, Douglas M. (2010): Balasaraswati : Her art & life. Middletown, Conn. : Wesleyan Univ. Pr.
- Kolesch, Doris (2009): Biographie und Performanz : Problematisierungen von Identitäts- und Subjektkonstruktionen. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie : Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart : Metzler, S. 45–53.
- Koller, Werner (2011): Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Tübingen ; Basel : Francke, 8., neubearb. Aufl.

- Kopf, David (1993): Dancing "Virgin", Sexual Slave, Divine Courtesan or Celestial Dancer : In Search of the Historic Devadāsī. In: Kliger, George (ed.): Bharata Nāṭyam in cultural perspective. New Delhi : Manohar, S. 144–180.
- Kothari, Sunil (ed.) (1979a): Bharata Natyam : Indian Classical Dance Art. Mumbai : Marg Publ. (Mārg Publications ; 32,2).
- Kothari, Sunil (1979b): Mysore School of Bharata Natyam. In: Kothari, Sunil (ed.): Bharata Natyam : Indian Classical Dance Art. Mumbai : Marg Publ., (Mārg Publications ; 32,2), S. 119–124.
- Kreuder, Friedemann (2013): Schauspieler. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 306–309.
- Krishan, Yuvraj (1999): Gaṇeśa : Unravelling an enigma. Delhi : Motilal Banarsidass Publ.
- Krishna Iyer, E[swara] (1979): Repertoire : Alarippu to Tillana. In: Kothari, Sunil (ed.): Bharata Natyam : Indian Classical Dance Art. Mumbai : Marg Publ., (Mārg Publications ; 32,2), S. 83–92.
- Krishna Prasad, V. K. (2008): Ragas in Indian music : A complete reference source for Carnatic ragas, Hindustani ragas, western scales, Kathakali ragas and Tamil pannas, with Carnatic notation, staff notation, 'ABC' notation, synonyms, raga types, swara names, varjya swaras, intervals, sruthi bedhams and piano rolls. Nagercoil, S. India : CBH Publ.
- Krishna Rao, M. V. (1966): Purandara and the Haridasa movement. Dharwar : Karnatak University.
- Krishna Rao, Ubhayakara Sivarama (1990): A Dictionary of Bharata Natya. London : Sangam, 2<sup>nd</sup> ed.
- Krishna Rao, Ubhayakara Sivarama; Chandrabhaga Devi, U. K. (1993): A Panorama of Indian Dances. Delhi : Sri Satguru Publ., (Rāga nṛtya series ; 6).
- Krishna Rao, Vasanthy (2006): Indian music and an enchanting amalgam of dance. New Delhi : Sanjay Prakashan.
- Kuba, Alexander (2013): Geste/Gestus. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 136–142.
- Kuckertz, Josef (1970): Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens : 1. Darstellung. Wiesbaden : Harrassowitz, (Schriftenreihe des Südasien-Instituts der Universität Heidelberg ; 9,1).

- Kuckertz, Josef (1977): Konstante Faktoren und Komponenten in der mündlichen Überlieferung der Indischen Musik. In: *Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Musik des Orients* 14, S. 47–52.
- Kuckertz, Josef (1994): Religiöser Gesang zwischen Volkslied und Rāga-Melodik in Karnataka, Südindien. In: Hilscher, Elisabeth Th[eresia]; Antonicek, Theophil (Hg.): Vergleichend-systematische Musikwissenschaft : Beiträge zu Methode und Problematik der systematischen, ethnologischen und historischen Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag. Tutzing : Schneider, (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft ; 31), S. 277–295.
- Kuckertz, Josef (1996a): Südindische (karnatische) Musik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik : 20 Bände. Begr. von F. Blume. Hg. von L. Finscher. Kassel ; Basel ; London ; Stuttgart ; Weimar : Bärenreiter ; Metzler, 4., neubearb. Ausgabe, S. 704–725.
- Kuckertz, Josef (1996b): Was ist indische Musik? In: *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (2), S. 91–104. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/930947> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.
- Kuckertz, Josef; Thielemann, Selina (1999): Essays on Indian music : Articles by the late Prof. Dr. Josef Kuckertz. Mumbai : Indian Musicological Society.
- Kulke, Hermann; Rothermund, Dietmar (1982): Geschichte Indiens. Stuttgart : Kohlhammer.
- Kumar, Anita (2006): Shakti's (Re) Collection of Race, Nationhood, and Gender. In: *Drama Review* 50 (4), S. 72–95.
- Kumar, Anita (2011): Bharatanatyam and Identity Making in the South Asian Diaspora : Culture through the Lens of Occupation. In: *Journal of Occupational Science* 18 (1), S. 36–47. Online zugänglich unter <http://dx.doi.org/10.1080/14427591.2011.554152> – Zuletzt geprüft am 25.7.2016.
- Kuppuswamy, Gowri (ed.) (1979): Compositions of Haridasas. Trivandrum : College Book House.
- Kuppuswamy, Gowri (ed.) (1980): Jayadeva and Gitagovinda : A study. Trivandrum: College Book House.
- Kuppuswamy, Gowri; Hariharan, Muthuswamy(1981): Index of songs in South Indian music. Delhi : B. R. Publ. Co.
- Kuppuswamy, Gowri; Hariharan, Muthuswamy(1984): Royal patronage to Indian music. Delhi : Sundeep.

- Kuppuswamy, Gowri; Hariharan, Muthuswamy(1986): Purandaradasa and Carnatic Music. In: *Sangeet Natak* 80, S. 26–39.
- Kuppuswamy, Gowri (ed.) (1989): An Anthology of Indian music. Delhi : Sundeeep Prakashan.
- Kuppuswamy, Gowri (ed.) (1994): Great composers. Trivandrum : CBH Publ.
- Liechtenhan, Rudolf (2000): Ballett & Tanz : Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. München : Nymphenburger.
- Lingorska, Mirella (2007): Between Performance and Competence : Exploring the Idea of Audience According to Indian Classical Views. In: Brückner, Heidrun (ed.): The power of performance : Actors, audiences, and observers of cultural performances in India. New Delhi : Manohar, S. 151–168.
- Lopez y Royo, Alessandra (2004): Dance in the British South Asian diaspora: redefining classicism. In: *Postcolonial Text* 1 (1). – Online zugänglich unter <http://postcolonial.org> – Zuletzt geprüft am 06.04.2017.
- Ludwig, Hans-Werner (2005): Arbeitsbuch Lyrikanalyse. Tübingen ; Basel : Francke, 5., erw. & aktual. Aufl.
- Lusti-Narasimhan, Manjula (2002): Bharatanāṭyam. Photography by J. Watts. New Delhi : Bookwise.
- Lynton, Harriet Ronken (1995): Born to dance. Hyderabad : Orient Longman.
- Madras Devadasi Association (2010): The Humble Memorial of Devadasis of the Madras Presidency. In: Soneji, Daves (ed.): Bharatanāṭyam : A reader. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 128–138.
- Mahishi, Sarojini (1965): Preface. In: Purandaradāsa: Puraṁdaradāsara Sāhitya : Vol. 6 Saṁkīrṇa Saṁgraha. Sampādakaru B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru (eds.). Dhāravāḍa : Śrī Puraṁdaradāsara 400neya Varṣada Utsava Maṁḍala, S. i–xvi.
- Malinar, Angelika (1998): Zur Einordnung der Göttin Lakṣmī in die Pāñcarātra-Lehren des Lakṣmītantra. In: Preissler, Holger (Hg.): Annäherung an das Fremde : Vorträge ; XXVI. Deutscher Orientalistentag vom 25. bis 29.9.1995 in Leipzig. Stuttgart : Steiner, (Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft : Supplement ; 11), S. 531-540.
- Malinar, Angelika (2007a): The Bhagavadgītā : Doctrines and contexts. Cambridge : Cambridge Univ. Pr.
- Malinar, Angelika (ed.) (2007b): Time in India : Concepts and practices. New Delhi : Manohar, (Studies in Orissan society, culture, and history ; 6).

- Malinar, Angelika (2009a): Hinduismus. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, (UTB ; 3197 : Theologie, Religion).
- Malinar, Angelika (2009b): Kṛṣṇa. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 1 : Regions, pilgrimage, deities. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 605–619.
- Malinar, Angelika (2010): Schauspieler und ihre Rollen: Zur Deutung der sāttvika-bhāvas im Nāṭyaśāstra. In: Steiner, Karin (Hg.): Indisches Theater : Text, Theorie, Praxis. Wiesbaden : Harrassowitz, (Drama und Theater in Südasien, 8), S. 7–26.
- Malinar, Angelika (2011): Sampradāya. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 5 : Religious symbols, Hinduism and migration : contemporary communities outside South Asia; some modern religious groups and teachers. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden ; Boston : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 156–163.
- Mallebrein, Cornelia; Stietencron, Heinrich von (2008): The divine play on earth : Religious aesthetics and ritual in Orissa, India. Heidelberg : Synchron Publ.
- Mangold, Christiane (Hg.) (2010): Theatertheorien : Sek II. Brauenschweig: Schroedel, (Grundkurs Darstellendes Spiel).
- Manjul, V. L. (2008): Pilgrimage to Pandharpur : Pathway (Mārg) to Better Social Life. In: Naitō, Masao; Shima, Iwao; Kotani, Hiroyuki (eds.): Mārga : Ways of liberation, empowerment, and social change in Maharashtra. New Delhi : Manohar Publ., S. 409–422.
- Manuel, Peter (1993): Cassette culture : Popular music and technology in north India. Chicago : Univ. of Chicago Pr., (Chicago studies in ethnomusicology).
- Manuel, Peter (2002): Cassettes. In: South Asian folklore. An encyclopedia : Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka. Ed. by M. A. Mills. New York NY ; London : Routledge, S. 95–96.
- Martin-Dubost, Paul (1997): Gaṇeśa, the enchanter of the three worlds. Mumbai : Franco-Indian Research, (Publication / Project for Indian Cultural Studies ; 6).
- Massey, Reginald; Massey, Jamila (1989): The Dances of India : A General Survey and Dancers' Guide. London : Tricolour.
- Matzke, Annemarie M. (2013): Probe. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 270–273.
- McHugh, James (2013): Gemstones. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 5 : Religious symbols, Hinduism and migration : contemporary communities outside South Asia; some modern religious groups and teachers. Ed. by K. A. Jacobsen.

Leiden ; Boston : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 59–63.

Meduri, Avanthi (2001): Bharata Natyam - What are you? In: Dils, Ann; Albright, Ann Cooper (eds.): Moving history, dancing cultures : A dance history reader. Middletown, CT : Wesleyan Univ. Pr., S. 103–113.

Meduri, Avanthi (2004): Bharatanatyam as a Global Dance : Some Issues in Research, Teaching, and Practice. In: *Dance Research Journal* 36 (2), S. 11–29.

Meduri, Avanthi (ed.) (2005): Rukmini Devi Arundale, 1904 – 1986 : A visionary architect of Indian culture and the performing arts. Delhi : Motilal Banarsidass Publ.

Meduri, Avanthi (2008a): Labels, Histories, Politics: Indian/South Asian Dance on the Global Stage. In: *Dance Research Journal* 26 (2), S. 223–243. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/40264001> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.

Meduri, Avanthi (2008b): Temple stage as historical allegory in Bharatanatyam : Rukmini Devi as dancer-historian. In: Peterson, Indira Viswanathan; Soneji, Daves (eds.): Performing pasts : Reinventing the arts in modern South India. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 133–164.

Meduri, Avanthi (2008c): The Transfiguration of Indian/Asian Dance in the United Kingdom : Contemporary "Bharatanatyam" in Global Contexts. In: *Asian Theatre Journal* 25 (2), S. 298–328. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/27568455> – Zuletzt geprüft am 15.3.2017.

Meister, Brigitta (1983): Purandara Dasa. Der Vater der karnatischen Musik. Winterthur : Verlag DLZ-Service.

Metzler-Lexikon Theatertheorie (2013). Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl.

Michell, George (1985): Architectural traditions at Vijayanagara : II. Islamic styles. In: Dallapiccola, Anna Libera (ed.): Vijayanagara - city and empire : new currents of research. In collab. with Stephanie Zingel-Avé Lallemand. Stuttgart : Steiner, (Beiträge zur Südasienforschung ; 100), S. 282–286.

Michell, George (1995): Architecture and art of Southern India : Vijayanagara and the successor states. Cambridge : Cambridge Univ. Pr., (The new Cambridge history of India ; 1. The Mughals and their contemporaries ; 6).

Millis, Robert (2015): Indian talking machine. Seattle, WA: Sublime Frequencies.

Miner, Allyn (2000): Musical Instruments : Northern Area. In: Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New

- York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 331-349.
- Mishra, Prabodh Kumar (1994): *Heritage of India : Past and present*, 2 Vols. Delhi : Agam Kala Prakashan.
- Mögling, Hermann (1860): Lieder Kanaresischer Sänger. In: *Deutsche Morgenländische Gesellschaft* 14, S. 502–516.
- Mögling, Hermann (1864): Lieder Kanaresischer Sänger. In: *Deutsche Morgenländische Gesellschaft* 18, S. 241–261.
- Mohan, G. S. (2012): *Annamayya and Purandaradasa*. Srinivasavanam, Kuppam : Centre for Publications & Extension Services (Prasaaraanga), Dravidian University.
- Mokashi-Punekar, Rohini (2006): Kanakadāsa : The philosopher-poet of the Haridāsa tradition of Karnataka. In: Horstmann, Monika (Hg.): *Bhakti in current research, 2001 – 2003 : Proceedings of the Ninth International Conference on Early Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages*, Heidelberg, 23 - 26 July 2003. With a DVD by D. Gold. New Delhi : Manohar Publ., (South Asian studies ; 44), S. 201–207.
- Morcom, Anna (2013): *Illicit worlds of Indian dance: Cultures of exclusion*. Oxford, New York : Oxford Univ. Pr.
- Morris, Robert (2004): The Survival of Music : Musical Citizenship in South India. In: *Perspectives of New Music* 42 (2), S. 66–87. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/25164556> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.
- Müller, Sven Oliver (2014): *Das Publikum macht die Musik : Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mukherji, A. D. (1980): Lyric Metres in Gitagovinda. In: Kuppaswamy, Gowri (ed.): *Jayadeva and Gitagovinda : A study*. Trivandrum: College Book House, S. 148–157.
- Mulla, Majan (2006): Kittel in India. In: Wendt, Reinhard (ed.): *An Indian to the Indians? : On the initial failure and the posthumous success of the missionary Ferdinand Kittel (1832 - 1903)*. Wiesbaden : Harrassowitz, (Studien zur aussereuropäischen Christentumsgeschichte [Asien, Afrika, Lateinamerika] ; 9), S. 111–129.
- Mullis, E. C. (2008): The Image of the Performing Body. In: *The Journal of Aesthetic Education* 42 (4), S. 62–77.
- Munday, Jeremy (2012): *Introducing translation studies : Theories and applications*. London : Routledge, 3<sup>rd</sup> ed.



- Muralidhara, H. N. (ed.) (2010): *Ī pariya sobagu : Dāśasāhitya adhyayana saṃpuṭa*. Hampi : Kannaḍa viśvavidyālaya.
- Muralidhara, H. N. (2011): *Maṇṇimda kaya : Dāśasāhityamīmāṃse*. A collection of articles on the poetics of Haridasa Literature. Beṃgalūru : Udayabhānu kalāsaṃgha.
- Murthy, Padma (1998): Contribution of Mysore Ruler to Music. In: Annapoorna, L[akshminarasimhan] (ed.): *New dimensions in Indian music, dance, and drama*. Delhi : Sundeeprakashan, S. 191–201.
- Musik in Geschichte und Gegenwart (1996). *Allgemeine Enzyklopädie der Musik* : 20 Bände. Begr. von F. Blume. Hg. von L. Finscher. Kassel ; Basel ; London ; Stuttgart ; Weimar : Bärenreiter ; Metzler, 4., neubearb. Ausgabe.
- Musikinstrumente der Welt (1979). *Eine Enzyklopädie mit über 4000 Illustrationen*. Uebers. aus dem Engl. von A. Baumgartner. Hg. von the Diagram Group. Gütersloh : Bertelsmann-Lexikon-Verlag.
- Nair, Savita (2002): Diaspora, Africa. In: *South Asian folklore. An encyclopedia : Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka*. Ed. by M. A. Mills. New York NY ; London : Routledge, S. 148–150.
- Naitō, Masao; Shima, Iwao; Kotani, Hiroyuki (eds.) (2008): *Mārga : Ways of liberation, empowerment, and social change in Maharashtra*. New Delhi : Manohar Publ.
- Nandagopal, Choodamani (2012): Vijayanagara Art : A Retrospect. In: Verghese, Anila; Dallapiccola, Anna Libera (eds.): *South India under Vijayanagara : Art and archaeology*. New Delhi : Oxford Univ. Pr., 2<sup>nd</sup> impr., S. 290–301.
- Narasimhachar, Ramanujapuram (1982): *The Kesava temple at Belur*. New Delhi : Cosmo Publ., [1<sup>st</sup> publ. 1911].
- Narasimhaiah, C[losepet] D[asappa]; Srinath, C. N. (ed.) (1989): *Bhakti in Indian literature*. Mysore : Dhvanyaloka.
- Narayan, M. K. V. (2010): *Lyrical musings on Indic culture : A sociological study of songs of Sant Purandara Dasa*. New Delhi : Readworthy Publ.
- Narayan, Shovana (2004): *Indian Theatre and Dance Traditions*. New Delhi : Harman Publ. House.
- Narayana, S. Anantha (1964): Kannada Literature. In: *Indian Literature* 7 (2), S. 117–123. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/23329260> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.
- Narayana Prasad, K. G. (1996): Haridasa literature in Kannada. In: Sivaramkrishna, M.; Roy, Sumita (eds.): *Poet-saints of India*. New Delhi : Sterling Publ., S. 166–172.

- Narayana Rao, S[urapureddi] (1995): Life & miracles of Saint Purandaradasa. Makthal : Selbstverl.
- Narayana Rao, Velcheru; Shulman, David Dean; Subrahmanyam, Sanjay (1992): Symbols of substance : Court and state in Nāyaka period Tamilnadu. Delhi : Oxford Univ. Pr.
- Narayanan, Kalanidhi (1994): Aspects of Abhinaya. Chennai : Alliance Company.
- Narayanan, Vasudha (2002): Kṛṣṇa. In: South Asian folklore. An encyclopedia : Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka. Ed. by M. A. Mills. New York NY ; London : Routledge, S. 345–347.
- Narayanan, Vasudha (2009a): Śrī Lakṣmī. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 1 : Regions, pilgrimage, deities. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 755–763.
- Narayanan, Vasudha (2009b): Veṅkaṭeśvara. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 1 : Regions, pilgrimage, deities. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 781–785.
- Narayanan, Vasudha (2011): Bhakti. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 3 : Society, religious specialists, religious traditions, philosophy. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden ; Boston : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 710–720.
- Navada, A. V. (2010a): Kīrtana sāhitya : Oṃdu pravēśa. In: Muralidhara, H. N. (ed.): Ī pariya sobagu : Dāsaśāhitya adhyayana saṃpuṭa. Hampi : Kannaḍa viśvavidyālaya, S. 88–93.
- Navada, A. V. (2010b): Vāk paraṃpara mattu dāsaśāhitya saṃpādane. In: Muralidhara, H. N. (ed.): Ī pariya sobagu : Dāsaśāhitya adhyayana saṃpuṭa. Hampi : Kannaḍa viśvavidyālaya, S. 94–98.
- Navada, Gayatri (2010): Dāsaśāhitya mattu mahiḷe. In: Muralidhara, H. N. (ed.): Ī pariya sobagu : Dāsaśāhitya adhyayana saṃpuṭa. Hampi : Kannaḍa viśvavidyālaya, S. 324–330.
- Nayak, H[arogadde] M[anappy] (ed.) (1990): South Indian studies : Archaeology and history, epigraphy and numismatics, society; interaction, religion and philosophy; architecture and art, language and literature, folklore. Dr. T. V. Mahalingam commemoration volume. Mysore : Geetha Book House.
- Neelakrishnan, P. M. (1992): Sri Vaishnava Divya Desams. In: *Ancient Science of Life* 11 (3 & 4), S. 193–197.
- Nelson, David Paul (2000): Karnatak Tala. In: Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 138–161.

- Neuber, Erika (2007): Bharatanatyam in Wien : Gedanken zur sozio-kulturellen Situation der indischen Tanzszene in der Bundeshauptstadt. In: Niederle, Helmuth A. (Hg.): Literatur und Migration – Indien : Migranten aus Südasien und der westliche Kontext. Wien : Lehner, (Edition Milo - Texte und Studien ; 3), S. 308–326.
- Niederle, Helmuth A. (Hg.) (2007): Literatur und Migration – Indien : Migranten aus Südasien und der westliche Kontext. Wien : Lehner, (Edition Milo - Texte und Studien ; 3).
- Nijenhuis, Emmie te (1974): Indian Music : History and structure. Leiden : Brill, (Handbook of Oriental Studies : Section 2, India ; 6).
- Nijenhuis, Emmie te (1976a): The rāgas of Somanātha : 1. History and analysis. Leiden : Brill, (Orientalia Rheno-Traiectina ; 1).
- Nijenhuis, Emmie te (1976b): The rāgas of Somanātha : 2. Musical examples. Leiden : Brill, (Orientalia Rheno-Traiectina ; 2).
- Nijenhuis, Emmie te (1977): Musicological Literature. Wiesbaden : Harrassowitz (A history of Indian literature ; 6,1).
- Nijenhuis, Emmie te (ed.) (2011): Kirtana, traditional South Indian devotional songs : Compositions of Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣita and Śyāma Śāstri. Recorded and edited in staff Notation. Leiden ; Boston : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, South Asia ; 26) + 1 Audio-CD.
- Nilakanta Sastri, K[allidaikurichi] A[iyah] (1966): A history of South India from prehistoric times to the fall of Vijayanagar. Madras : Oxford Univ. Pr., 4<sup>th</sup> ed.
- Noverre, Jean Georges (2010): Briefe über die Tanzkunst. Neu ed. und komm. von R.Stabel. Leipzig : Henschel.
- Novetzke, Christian Lee (2005): A family affair : Krishna comes to Paṇḍharpūr and makes Himself at home. In: Beck, Guy L. (ed.): Alternative Krishnas : Regional and vernacular variations on a Hindu deity. Albany : State Univ. of New York Pr., S. 113–138.
- Nuniz, Fernão; Paes, Domingo; Rouch, Maurice [Transl.] (2008): Chroniques des rois de Bisnaga : Deux marchands de chevaux portugais découvrent la ville de Vijayanagar, capitale de l'empire du Karnataka, son histoire, sa société, ses mœurs et ses fastes. Paris : l'Harmattan, (Mondes lusophones).
- Nuniz, Fernão (2008): Recit de Fernão Nuniz. In: Nuniz, Fernão; Paes, Domingo; Rouch, Maurice [Transl.]: Chroniques des rois de Bisnaga : Deux marchands de chevaux portugais découvrent la ville de Vijayanagar, capitale de l'empire du Karnataka, son

histoire, sa société, ses mœurs et ses fastes. Paris : l'Harmattan, (Mondes lusophones), S. 27–118.

[Oberlin], Heike (2008): Naññyār-Kuṭṭu : ein Teilaspekt des Sanskrittheaterkomplexes Kūṭiyāṭṭam; Historische Entwicklung und performative Textumsetzung. Von H. Moser. Wiesbaden : Harrassowitz, (Drama und Theater in Südasien ; 6).

Ohtani, K. (1991): "Bharata Nāṭyam", Rebirth of Dance in India. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33 (1/4), S. 301–308. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/902452> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.

Omchery, Leela (ed.) (1991): Gleanings of Indian Music and Art. Delhi : Sundeep Prakashan.

Omchery, Leela; Bhalla, Deepti (1991): Padam as a dance composition. In: Omchery, Leela (ed.): Gleanings of Indian Music and Art. Delhi : Sundeep Prakashan, S. 280–296.

O'Shea, Janet (1998): "Traditional" Indian Dance and the Making of Interpretive Communities. In: *Asian Theatre Journal* 15 (1), S. 45–63. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/1124098> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.

O'Shea, Janet (2000): Technique and Theory in the Work of Kapila Vatsyayan. In: *Dance Research Journal* 32 (1), S. 82–86.

O'Shea, Janet (2006): Dancing through History and Ethnography : Indian Classical Dance and the Performance of the Past. In: Buckland, Theresa (ed.): Dancing from past to present : Nation, culture, identities. Madison, Wis. : Univ. of Wisconsin Pr., (Studies in dance history), S. 123–152.

O'Shea, Janet (2007): At home in the world: Bharata natyam on the global stage. Middletown, Conn. : Wesleyan Univ. Pr.

Oxford Encyclopedia of the Music of India (2011). Saṅgīt Mahābhārati : 3 Volumes. Ed. by N. Ghosh. New Delhi : Oxford Univ. Pr.

Padigar, Shrinivas V. (1996): Vishnu cult in Karnataka. Mysore : Directorate of Archaeology and Museums, Govt. of Karnataka.

Paes, Domingo (2008): Recit de Domingo Paes. In: Nuniz, Fernão; Paes, Domingo; Rouch, Maurice [Transl.]: Chroniques des rois de Bisnaga : Deux marchands de chevaux portugais découvrent la ville de Vijayanagar, capitale de l'empire du Karnataka, son histoire, sa société, ses mœurs et ses fastes. Paris : l'Harmattan, (Mondes lusophones), S. 119–160.

Panchamukhi, R[aghavendra] S[wamirayacharya] (1953): An introduction to Haridasa-Sahitya of Karnatak. Dharwar : Srikantia Pr.

- Panchapakesa Iyer, A[ngarai] S[ankara] (2008): Karnataka sangeeta sastra : Theory of Carnatic music. Madras : Zion Printers.
- Pande, Rekha (2005): Religious movements in medieval India : Bhakti creation of alternative spaces. New Delhi : Gyan Publ. House.
- Pandurangi, K[rishnacharya] T[amanacharya] (1964): Shri Purandaradāsa and the central teachings of Haridāsa literature. In: Purandaradāsa: Puraṁdaradāsara sāhitya : Vol. 2 Arthabhāva. Sampādakarū B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru (eds.). Dhāravāḍa : Śrī Puraṁdaradāsara 400neya varṣada utsava maṇḍala, S. I–XXI.
- Parthasarathi, T. S. (1994a): Syama Sastri. In: Kuppaswamy, Gowri (ed.): Great composers. Trivandrum : CBH Publ., S. 213–217.
- Parthasarathi, T. S. (1994b): Muthuswami Dikshitar. In: Kuppaswamy, Gowri (ed.): Great composers. Trivandrum : CBH Publ., S. 105–108.
- Pasquinelli, Barbara (2007): Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck. Aus dem ital. von Franziska Kristen. Berlin : Parthas.
- Patnaik, L. (2008): The Holy City Puri. In: *Orissa Review*, S. 55–57.
- Payer, Alois (2004): Die Übersetzung. Fassung vom 25.6.2004. (Einführung in die Exegese von Sanskrittexten ; 4). – Online zugänglich unter: <http://www.payer.de/exegese/exeg04.htm> – Zuletzt geprüft am 8.8.2016.
- Payer, Alois (2012): Grundbegriffe der Sanskrit-Poetik nach Mammaṭa. Fassung vom 2012-09-22. (Einführung in die Exegese von Sanskrittexten ; 8.2. Anhang C). – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/exegese/exeg08c.htm> – Zuletzt geprüft am 17.7.2017.
- Payer, Alois (2017a): Meḷakartā Rāgas. Fassung vom 2017-03-24. (Materialien zur karnatischen Musik ; 2). – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch02.htm> – Zuletzt geprüft am 18.7.2017.
- Payer, Alois (2017b): Musikinstrumente und Musikensemble. Fassung vom 2017-03-31. (Materialien zur karnatischen Musik ; 7). – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch07.htm> – Zuletzt geprüft am 16.7.2017
- Payer, Alois (2017c): Rāga. Fassung vom 2017-03-28. (Materialien zur karnatischen Musik ; 4). – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch04.htm> – Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

- Payer, Alois (2017d): Tāla und Laya. Fassung vom 2017-03-24. (Materialien zur karnatischen Musik ; 3). – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch03.htm> – Zuletzt geprüft am 17.7.2017.
- Payer, Alois (2017e): Tonmaterial und Notation. Fassung vom 2017-03-28. (Materialien zur karnatischen Musik ; 1). – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch01.htm> – Zuletzt geprüft am 18.7.2017.
- Payer, Margarete (2016): Hindunationalisten. (Internationale Kommunikationskulturen/M. Payer ; 13.4.2.1). – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/kommkulturen/kultur13421.htm> – Zuletzt geprüft am 20.05.2016.
- Pesch, Ludwig (1999): The illustrated companion to South Indian classical music. Delhi : Oxford Univ. Pr.
- Peterson, Indira Viswanathan; Soneji, Daves (eds.) (2008): Performing pasts : Reinventing the arts in modern South India. New Delhi : Oxford Univ. Pr.
- Pillai, Shanti (2002): Rethinking Global Indian Dance through Local Eyes: The Contemporary Bharatanatyam Scene in Chennai. In: *Dance Research Journal* 34 (2), S. 14–29.
- Pollock, Sheldon (1996): The sanskrit cosmopolis, 300 – 1300: Transculturation, vernacularization, and the question of ideology. In: Houben, Jan E. M. (ed.): Ideology and status of sanskrit : Contributions to the history of the sankrit language. Leiden u. a.: E. J. Brill, (Brill's indological library, vol. 13), S. 197- 247.
- Prajanananda (1981): A Historical Study of Indian Music. New Delhi : Munshiram Manoharlal, 2<sup>nd</sup> rev. and enl. ed.
- Prasannarajan, S. (2010): India : 150 Jahre in Fotografien. London : Endeavour.
- Preissler, Holger (Hg.) (1998): Annäherung an das Fremde : Vorträge ; XXVI. Deutscher Orientalistentag vom 25. bis 29.9.1995 in Leipzig. Stuttgart : Steiner, (Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft : Supplement ; 11).
- Prickett, Stacey (2004): Techniques and Institutions : The Transformation of British Dance Tradition through South Asian Dance. In: *Dance Research Journal* 22 (1), S. 1–21.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (2012). Ed. by R. Greene. Princeton : Princeton Univ. Pr., 4<sup>th</sup> ed.
- Proceedings of the 49th Music Conference (1976). Dikshitar - Purandaradasa. In: *Journal of the Music Academy Madras* 47, S. 23–44.

- Puraṇic encyclopaedia (2002). A comprehensive work with special reference to the epic and Puraṇic literature. By V. Mani. Delhi : Motilal Banarsidass, repr.
- Puranik, Siddya (2007): Vachana Literature. In: Encyclopaedia of Indian literature : Vol. 5. Ed. by A. Datta. New Delhi : Sahitya Akademi, S. 4452–4454.
- Purecha, Sandhya (2003): Theory and practice of āṅgikābhinaya in bharatanāṭyam. Mumbai : Bharatiya Vidya Bhavan.
- Raghavan, A[ppaswamy] Srinivasa (1991): Alwars. In: Raghavan, V[enkatarama] (ed.): Devotional poets and mystics : Part I: Tirumoolar, Nayanmars, Alwars, Andal, Jnaneshwar, Vidyapati, Lal Ded, Kabir, Sankaradeva, Guru Nanak, Chandidas, Arunagirinatha. New Delhi : Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India, S. 26–45.
- Raghavan, V[enkatarama] (ed.) (1991a): Devotional poets and mystics : Part I: Tirumoolar, Nayanmars, Alwars, Andal, Jnaneshwar, Vidyapati, Lal Ded, Kabir, Sankaradeva, Guru Nanak, Chandidas, Arunagirinatha. New Delhi : Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India.
- Raghavan, V[enkatarama] (ed.) (1991b): Devotional poets and mystics : Part II: Surdas, Narasimha Mehta, Mira, Rupa Goswamin, Haridasas, Rahim, Jayasi, Raskhan, Tukaram, Samartha Ramdas, Bhadrachala Ramadas, Shah Abdul Latif, Tayumanavar, Ramalinga Swami. New Delhi : Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India.
- Raghavan, V[enkatarama] (2007): Collected writings on Indian music. Chennai : Dr. V. Raghavan Centre for Performing Arts, in association with Sangeet Natak Akademi, New Delhi.
- Raghupathy, Sudharani (ed.) (1997-1999): Laghu Bharatham : Handbook on Bharata Natyam. 3 Vols. Chennai : Shree Bharatalaya.
- Rajagopalan, N[aganathasastry] (1990-1996): A Garland. Bombay : Bharatiya Vidya Bhavan, ( A biographical dictionary of Carnatic composers and musicians and dancers ; 1-4).
- Rajagopalan, N[aganathasastry] (2000): The melodic Garland. Chennai : Carnatic Classics, (A biographical dictionary of composers, musicians and dancers ; 5).
- Rajagopalan, N[aganathasastry] (2008): The eloquent Garland. Chennai : Carnatic Classics, (A classical dictionary of composers and musicians ; 9).
- Rajapur Kassebaum, Gayathri (2000): Karnatak Raga. In: Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 89–109.

- Rajapur Kassebaum, Gayathri; Claus, Peter J. (2000): Karnataka. In: Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 866-888.
- Ram, Kalpana (2011): Being 'rasikas': the affective pleasures of music and dance spectatorship and nationhood in Indian middle-class modernity. In: *The Journal of the Anthropological Institute* (17), S. S159-S175.
- Ramachandran, N. S. (1938): The rāgas of Karnatic music. Madras : Univ. of Madras.
- Ramachandra Rao, B[allakur] (1996): Purandaradasa. In: Sivaramkrishna, M.; Roy, Sumita (eds.): Poet-saints of India. New Delhi : Sterling Publ., S. 173–180.
- Ramachandra Rao, S[aligrama] K[rishna] (2010a): Dāsara kīrtana prakāraḡaḡu. In: Muralidhara, H. N. (ed.): Ī pariya sobagu : Dāsasāhitya adhyayana saṁpuṡa. Hampi : Kannaḡa viśvavidyālaya, S. 112–148.
- Ramachandra Rao, S[aligrama] K[rishna] (2010b): Haridāsa saṁskṛti. In: Muralidhara, H. N. (ed.): Ī pariya sobagu : Dāsasāhitya adhyayana saṁpuṡa. Hampi : Kannaḡa viśvavidyālaya, S. 27–48.
- Ramakrishna, Lalita (2005): Sampradāya sangīta : Classical musical tradition. Bangalore : Kalpatharu Research Acad.
- Ramakrishna, Lalita (2012): The kṛti in Karnātak music. Delhi : B. R. Rhythms.
- Raman, K[unnapakkam] V[injamur] (1975): Srī Varadarājaswāmi temple, Kāñchi : A study of its history, art, and architecture. New Delhi : Abhinav Publ.
- Ramanathan, M[anjapra] D[evesa] (1994): Tiger Varadachar. In: Kuppaswamy, Gowri (ed.): Great composers. Trivandrum : CBH Publ., S. 222–226.
- Ramanathan, N[atarajan] (1988): Area & Scope of Research in Music. In: Chaudhary, Subhadra (ed.): Saṅgīta meṁ anusandhāna kī samasyāeṁ aura kṡetra : Problems & areas of research in music. Ajmer : Krishna Brothers, S. 195–218.
- Ramanathan, N[atarajan] (2000): Institutional Music Education : Southern Area. In: Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 449–456.
- Ramanathan, N. (2002): Technology Based Distance Education Method in Music. In: *Journal of the Indian Musicological Society* 33, S. 17–35.
- Ramanathan, S. (1961): The Indian Sarigama Notation. In: *Journal of the Music Academy Madras* 32, S. 82–90.



- Ramanujan, A[ttipat] K.; Narayana Rao, Velcheru; Shulman, David Dean (eds.) (1994): When God is a customer : Telugu courtesan songs. By Kṣetrayya and others. Berkeley : Univ. of California Pr.
- Ramaprabha, B. K. (1991): Contribution of Shri Purandaradasa to Karnatka Music. In: Omchery, Leela (ed.): Gleanings of Indian Music and Art. Delhi : Sundeeep Prakashan, S. 1–73.
- Ramberg, Lucinda (2014): Given to the goddess : South Indian Devadasis and the sexuality of religion. Durham : Duke Univ. Pr.
- Ramesan, Natesa (1981): The Tirumala temple. Tirupati : Tirumala Tirupati Devasthanams.
- Ramesh, M. S. (1992-2000): 108 Vaishnavite divya desams : Vol. 1 - 7. Tirupati : T.T. Devasthanams.
- Ranade, Ashok D[amodar] (1984): On music and musicians of Hindoostan. New Delhi : Promilla.
- Ranade, Ashok D[amodar] (1992): Indology and ethnomusicology : Contours of the Indo-British relationship. New Delhi : Promilla.
- Ranade, R[amachandra] D[attatraya] (1970): Pathway to God in Kannada literature. Bombay : Bharatiya Vidya Bhavan, 2<sup>nd</sup> ed.
- Ranganathan, Edwina (1970): Kuravanji Nattiya Nadagam : A Dance Drama from Madras State. In: *Comparative Drama* 4 (2), S. 110–119. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/41152521> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Ranganathan, Mudumbai; Loquet, Monique (2009): Teaching Kathak in France: The Interdisciplinary "Milieu". In: *Dance Research Journal* 41 (1), S. 69–81. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/20527624> – Zuletzt geprüft am 5.4.2017.
- Rao, Rama R. (1988): Purandaradasa: An introductory note. In: *Journal of South Asian Literature* 23 (1), S. 71–72.
- Rao, Vijaya (1987): Abbild des Göttlichen : Bharata Natyam - der klassische indische Tanz. Freiburg im Breisgau : Bauer.
- Rao, Vasudeva (2002): Living traditions in contemporary contexts : The Madhva Matha of Udupi. New Delhi : Orient Longman.
- Reason, Matthew; Reynolds, Dee (2010): Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures : An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. In: *Dance Research*

*Journal* 42 (2), S. 49–75. Online zugänglich unter  
<http://www.jstor.org/stable/23266898> – Zuletzt geprüft am 5.4.2017.

Rebling, Eberhard (1982): Die Tanzkunst Indiens. Wilhelmshaven : Heinrichshofen.

Reck, David B. (2000): Musical instruments Southern Area. In: *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 350-369.

Reddi, S. Muthulakshmi (2010): Why should the Devadasi institution in the Hindu temples be abolished? In: Soneji, Daves (ed.): *Bharatanatyam : A reader*. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 115–127.

Reed, Susan A. (1998): The Politics and Poetics of Dance. In: *Annual Review of Anthropology* (27), S. 503–532.

Rengarajan, T[hirumali] (2004): *Dictionary of Vaiṣṇavaism*. Delhi : Eastern Book Linkers.

Rice, Edward P. (1982): *A history of Kanarese literature*. New Delhi : Asian Educational Services, 2<sup>nd</sup> ed., rev. and enl., [1<sup>st</sup> published in 1921].

Richards, Jeffrey (2001): *Imperialism and music : Britain 1876-1953*. Manchester : Manchester Univ. Pr.

Ries, Raymond E. (1969): The Cultural Setting of South Indian Music. In: *Asian Music* 1 (2), S. 22–31. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/833909> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.

Rigopoulos, Antonio (2009): Maharashtra. In: *Brill's Encyclopedia of Hinduism*. Vol. 1 : Regions, pilgrimage, deities. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 271–284.

Ritti, Shrinivas (ed.) (1971): *Studies in Indian history and culture : Volume presented to Dr. P. B. Desai*. Prof. P. B. Desai Felicitation Committee. Dharwar : Karnatak University.

Roselt, Jens (2013a): Gemeinschaft/Kollektivität. In: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 128–131.

Roselt, Jens (2013b): Raum. In: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 279–287.

*Routledge encyclopedia of translation studies* (2009). Ed. by M. Baker. London : Routledge, 2<sup>nd</sup> ed.

- Rowell, Lewis (1992): Music and musical thought in early India. Chicago : Univ. of Chicago Pr., (Chicago studies in ethnomusicology).
- Rubin, David C. (1997): Memory in oral traditions : The cognitive psychology of epic, ballads, and counting-out rhymes. New York : Oxford Univ. Pr.
- Sachs, Curt (1983): Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens : Zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde. Hildesheim : Olms, Nachdr. der 2. Aufl. [1. Aufl. von 1923].
- Sahai, Krishna (2003): The Story of a Dance: Bharata Natyam. New Delhi : Indialog Publ.
- Sambamoorthy, Pichu (1982): History of Indian music. Madras : Indian Music Publ. House, 2<sup>nd</sup> ed.
- Sambamoorthy, Pichu (1984): A dictionary of South Indian music and musicians : Vol. 2. Madras : Indian Music Publ. House.
- [Sambamoorthy], Pichu (1994a): South Indian music : Book 2. By P. Sambamurthy. Madras : Indian Music Publ. House, twelfth ed.
- [Sambamoorthy], Pichu (1994b): South Indian music : Book 3. By P. Sambamurthy. Madras : Indian Music Publ. House, tenth ed.
- [Sambamoorthy], Pichu (1994c): South Indian music, Book 4. By P. Sambamurthy. Madras : Indian Music Publ. House, 7<sup>th</sup> ed.
- Sambamoorthy, Pichu (2001): A dictionary of South Indian music and musicians : Vol. 3. Madras : Indian Music Publ. House.
- [Sambamoorthy], Pichu (2006): South Indian music : Book 5. By P. Sambamurthy. Madras : Indian Music Publ. House, 9<sup>th</sup> ed.
- [Sambamoorthy], Pichu (2007): South Indian music : Book 1. By P. Sambamurthy. Chennai : Indian Music Publ. House, eighteenth ed.
- Sambamoorthy, Pichu (2010): Great composers : Book 1. Chennai : Indian Music Publ. House, repr. 7<sup>th</sup> ed.
- Sambamoorthy, Pichu (2011): A dictionary of South Indian music and musicians : Vol. 1. Chennai : Indian Music Publ. House, repr. of the 2<sup>nd</sup> ed.
- Samson, Jim (ed.) (2014a): The Cambridge history of nineteenth century music. Cambridge : Cambridge Univ. Pr., (The Cambridge history of music).
- Samson, Jim (2014b): The musical work and nineteenth-century history. In: Samson, Jim (ed.): The Cambridge history of nineteenth century music. Cambridge : Cambridge Univ. Pr., (The Cambridge history of music), S. 3–28.

- Samson, Leela; Pasricha, Avinash (1987): Der klassische indische Tanz. Bharata Natyam, Manipuri, Kathak, Odissi, Kathakali. Aus dem Engl. übertr. von R. Hannes. Stuttgart : Burg.
- Samson, Leela (2014): Classical Dance in Contemporary India. In: *Social Scientist* 42 (5/6), S. 3–18. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/24372985> – Zuletzt geprüft am 5.4.2017.
- Sankaran, T. (1994): Last of the Tanjore Quartette. In: Kuppuswamy, Gowri (ed.): Great composers. Trivandrum : CBH Publ., S. 218–221.
- Sankaran, T.; Allen, M. H. (2000): The Social Organization of Music and Musicians : Southern Area. In: Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ., (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 383-396.
- Sarabhai, Mrinalini (1979): The sacred dance of India. Bombay : Bharatiya Vidya Bhavan.
- Sarabhai, Mrinalini (1986): Creations. Ahmedabad : Mapin.
- Sarabhai, Mrinalini (1996): Understanding Bharata Natyam. Ahmedabad : Darpana, 6<sup>th</sup> ed.
- Sarabhai, Mrinalini; Chandran, Geeta (2007): A conversation with Mrinalini Sarabhai. In: *India International Centre Quarterly* 34 (2), S. 114–124. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/23006311> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Sarada, S. (1985): Kalakshetra - Rukmini Devi : Reminiscences. Madras : Kala Mandir Trust.
- Sarma, Deepak (2007): Madhva Vedanta and Krishna. In: Bryant, Edwin Francis (ed.): Krishna : A sourcebook. Oxford : Oxford Univ. Pr., S. 357–372.
- Sarma, Deepak (2010): Mādhva Sampradāya. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 2 : Sacred texts and languages, ritual traditions, arts, concepts. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden ; Boston : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 393–401.
- Sarma, R. N. (1994): Sri Purandaradasa. In: Kuppuswamy, Gowri (ed.): Great composers. Trivandrum : CBH Publ., S. 167–172.
- Sárosi, Bálint (1990): Volksmusik : Das ungarische Erbe. Übertr. aus dem Ungar. und Nachdichtung der Volkslieder von J. Gaser. Budapest : Corvina.
- Satchidanandan, K[oyamparambath] (2010): Reflections: The Folk and the Classical : Interrogating the Boundaries. In: *Indian Literature* 54 (1), S. 6–12. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/23344124> – Zuletzt geprüft am 5.4.2017.

- Sathianathan, Shantsheela (1996): Contributions of saints and seers to the music of India. New Delhi : Kanishka Publ.
- Sathyanarayana, R. (1965): Suḷādis and Ugābhogas of Karnāṭaka Music. In: Purandaradāsa: Puraṁdaradāsara sāhitya : Vol. 4 Kṛṣṇalīle. Sampādakaru B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru (eds.). Dhāravāḍa : Śrī puraṁdaradāsara 400neya varṣada utsava maṁḍala, S. 1–82.
- Sathyanarayana, R. (1969): Bharatanāṭya : A critical study. Mysore : Sri Varalakshmi Acad. of Fine Arts.
- Sathyanarayana, R. (1988): Music of Madhva monks of Karnataka. Bangalore : Gnana Jyothi Kala Mandir.
- Sathyanarayana, R. (1990): Temple dance and the Devadāsī in Karnataka. In: *Sangeet Natak* 97, S. 36–45.
- Sathyanarayana, R. (ed.) (2006): Caturdaṇḍīprakāśikā : 2. Makhiṛdaya : A critical study. New Delhi : Indira Gandhi National Centre for the Arts.
- Sauter, Willmar (2013a): Interaktion. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 160–162.
- Sauter, Willmar (2013b): Kommunikation. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 186–189.
- Sauter, Willmar (2013c): Publikum. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 273–279.
- Schechner, Richard; Turner, Victor W[itter] (1985): Between theater and anthropology. Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Pr.
- Schechner, Richard (2007): Performance studies : An introduction. New York : Routledge, 2<sup>nd</sup> ed., repr.
- Schouten, Sabine (2013): Atmosphäre. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 13–15.
- Schreiner, Peter (2013): Nachwort. In: Viṣṇupurāṇa : Althergebrachte Kunde über Viṣṇu. Übers. und hg. von P. Schreiner. Berlin : Verl. der Weltreligionen.
- Schulz von Thun, Friedemann (2011): Miteinander reden. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch-Verl., (Rororo ; 7489 : rororo Sachbuch).
- Schuster, Britt-Marie (2009): Biografisches Erzählen und digitale Medien. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie : Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart : Metzler, S. 182–189.

- Schwartz, Susan L. (2004): *Rasa : Performing the divine in India*. New York ; Chichester : Columbia Univ. Pr.
- Schweig, Graham M. (2002): *Bhajan*. In: *South Asian folklore. An encyclopedia : Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka*. Ed. by M. A. Mills. New York NY ; London : Routledge, S. 58–59.
- Scripps, Luise E[icanness] (1965): *A System of Ethnic Dance Notation*. In: *Ethnomusicology* 9 (2), S. 145–149.
- Seetharamalakshmi, T[umuluri] (1994): *A study of the compositions of Purandaradāsa and Tyāgarāja*. Bangalore : Veda Sruti Publ.
- Sen, S[iba] P[ada] (ed.) (1976): *The North and the South in Indian History : Contact and Adjustment*. Calcutta : Institute of Historical Studies.
- Sen Gupta, Subhadra (2003): *Chaar Dhaam : A guide to the Hindu pilgrimages : Badrinath, Dwarka, Puri, Rameshwaram*. New Delhi : Rupa.
- Sequeira, A. Ronald (1978): *Klassische indische Tanzkunst und christliche Verkündigung : Eine vergleichende religionsgeschichtlich-religionsphilosophische Studie*. Freiburg im Breisgau : Herder, (Freiburger theologische Studien ; 109).
- Sharma, Akella Mallikarjuna (2001): *Indian Genius in Tālaprastāra*. Hyderabad, Andhra Pradesh : Sai Sannidhi Sangita Publications.
- Sharma, B[havani] N[arayanrao] K[ishnamurti] (1963): *Bhāgavatadharma and Haridāsa Movement*. In: *Purandaradāsa: Puraṁdaradāsara Sāhitya : Vol. 1 Pūjātattva*. Sampādakaru B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru (eds.). Dhāravāḍa : Śrī Puraṁdaradāsara 400neya varṣada utsava maṁḍala, S. I–XIX.
- Sharma, B[havani] N[arayanrao] K[ishnamurti] (2008): *History of the Dvaita School of Vedānta and its literature : From the earliest beginnings to our own times*. Delhi : Motilal Banarsidass, 3<sup>rd</sup> rev. ed., repr.
- Sharma, Krishna (1987): *Bhakti and the Bhakti movement : A new perspective; A study in the history of ideas*. New Delhi : Munshiram Manoharlal Publ.
- Sharma, R. K. (1994): *Gaṇeśa-Gītā in the Gaṇeśa Purāṇa*. In: Banerjee, Biswanath (ed.): *Cultura Indica : Tributes to an indologist, Prof. Dr. Asoke Chatterjee Sastri*. Delhi: Sharada, S. 60–65.
- Shrinivasan, K. N. (1998): *Rasas from Swaras*. In: Annapoorna, L[akshminarasimhan] (ed.): *New dimensions in Indian music, dance, and drama*. Delhi : Sundeep Prakashan, S. 157–165.

- Singer, Milton B. (1958): The Great Tradition in a Metropolitan Center : Madras. In: *The Journal of American Folklore* 71 (281), S. 347–388. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/538567> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.
- Singer, Milton B. (ed.) (1959): *Traditional India : Structure and change*. Philadelphia : American Folklore Soc., (Publications of the American Folklore Society / Bibliographical and special series ; 10).
- Singer, Milton B. (1963): The Radha-Krishna "Bhajans" of Madras City. In: *History of Religions* 2 (2), S. 183–226. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/1062064> – Zuletzt geprüft am 25.7.2016.
- Singh, Chitralkha; Nath, Prem (2001): *Lakshmi*. New Delhi : Crest Publ. House.
- Sircar, D[ines] C[handra] (ed.) (1970): *The Bhakti cult and ancient Indian geography*. Calcutta : Univ. of Calcutta, (Lectures and Seminars ; Centre of Advanced Study in Ancient Indian History and Culture, Univ. of Calcutta ; 4, B : Seminars).
- Sitaramaiah, V. (1981): *Purandaradasa*. New Delhi : National Book Trust India.
- Sivaramkrishna, M.; Roy, Sumita (eds.) (1996): *Poet-saints of India*. New Delhi : Sterling Publ.
- Sivarudrappa, G[uggari] S[antavirappa] (1998): Literature and the Common Man : With Reference to Mediaeval Bhakti Movements in Karnataka. In: *Indian Literature* 42 (2), S. 122–130. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/23338526> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.
- Sollich, Robert (2013): Transformation. In: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 394–397.
- Solomon, Rakesh H. (2009): Towards a Genealogy of Indian Theatre Historiography. In: Bhatia, Nandi (ed.): *Modern Indian theatre : A reader*. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 3–30.
- Sonde, Nagesh D. (1988): *Narada's aphorisms on bhakti*. Bombay : Vasanti D. Sonde.
- Soneji, Daves (2004): Living History, Performing Memory : Devadāsī Women in Telugu-Speaking South India. In: *Dance Research Journal* 36 (2), S. 30–49.
- Soneji, Daves (ed.) (2010a): *Bharatanatyam : A reader*. New Delhi : Oxford Univ. Pr.
- Soneji, Daves (2010b): Critical steps. Thinking through Bharatanatyam in the twenty-first century. In: Soneji, Daves (ed.): *Bharatanatyam : A reader*. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. xi-li.
- Soneji, Daves (2012): *Unfinished Gestures : Devadasis, Memory, and Modernity in South India*. Chicago, Ill. : Univ. of Chicago Pr., (South Asia across the disciplines).

- Sontheimer, Günther-Dietz (1976): Birobā, Mhaskobā und Khaṇḍobā : Ursprung, Geschichte und Umwelt von pastoralen Gottheiten in Mahārāṣṭra. Wiesbaden : Steiner, (Schriftenreihe des Südasien-Instituts der Universität Heidelberg ; 21).
- Sontheimer, Günther-Dietz (Hg.) (1995): Folk culture, folk religion, and oral traditions as a component in Maharashtrian culture. New Delhi : Manowar, (South Asian studies ; 28).
- Sorell, Walter (1967): The dance through the ages. London : Thames & Hudson (A Chanticleer Press Edition).
- South Asian folklore (2002). An encyclopedia : Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka. Ed. by M. A. Mills. New York NY ; London : Routledge.
- Sreemathi, Gorur R. (2008): Nrityasangeetha Deepika. Mysore : Bharati Prakashana, 2<sup>nd</sup> ed.
- Sreenivasa Rao, S. (1967): Tyagaraja and Purandara Dasa. In: *Sangeet Natak* 6, S. 11-18.
- Sreenivasa Rao, S. (1978): Comparative study of Muthusvami Dikshitar and other Composers Purandaradasa and Kshetrājña. In: *Journal of the Music Academy Madras* 49, S. 126-144.
- Srinivasan, Amrit (1984): Temple "prostitution" and community reform : an examination of the ethnographic, historical and textual context of the Devadasi of Tamil Nadu, South India. Cambridge University. Unpublished Ph. D.
- Srinivasan, Amrit (1985): Reform and Revival : The Devadasi and Her Dance. In: *Economic and Political Weekly* 20 (44), S. 1869-1876. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/4375001> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Srinivasan, G[ummaraju] (1990): The Dvaita Vedanta of Madhva. In: Nayak, H[arogadde] M[anappy] (ed.): South Indian studies : Archaeology and history, epigraphy and numismatics, society; interaction, religion and philosophy; architecture and art, language and literature, folklore. Dr. T. V. Mahalingam commemoration volume. Mysore : Geetha Book House, S. 466-477.
- Srinivasan, Priya (2012): Sweating saris : Indian dance as transnational labor. Philadelphia, Pa. : Temple Univ. Pr.
- Staal, J. Frits (1961): Nambudiri Veda recitation. 'S-Gravenhage : Mouton, (Disputationes Rheno-Trajectinae ; 5).
- Stadler Elmer, Stefanie (2015): Kind und Musik : Das Entwicklungspotenzial erkennen und verstehen. Berlin ; Heidelberg : Springer.



- Stein, Burton (1989): Vijayanagara. Cambridge, New York : Cambridge Univ. Pr., (The new Cambridge history of India 1, The Mughals and their contemporaries ; 2).
- Steiner, Karin (Hg.) (2010): Indisches Theater : Text, Theorie, Praxis. Wiesbaden : Harrassowitz, (Drama und Theater in Südasien, 8).
- Steiner, Karin (Hg.) (2014): Wege zum Heil(igen)? : Sakralität und Sakralisierung in hinduistischen Traditionen. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Stoker, Valerie (2011): Polemics and Patronage in Sixteenth-Century Vijayanagara: Vyāsātīrtha and the Dynamics of Hindu Sectarian Relations. In: *History of Religions* 51 (2), S. 129-155. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/10.1086/660929> – Zuletzt geprüft am 29.10.2015.
- Stutley, Margaret; Stutley, James (1986): A dictionary of Hinduism : its mythology, folklore and development 1500 B.C. - A.D. 1500. New Delhi : Heritage Publ.
- Subba Rao, T[angirala] V[enkata] (1962): Studies in Indian music. London : Asia Publ. House.
- Subba Rao, T[angirala] V[enkata]; Janakiraman, S. R. (eds.) (1993): Ragas of the Sangita saramrta by King Tulaja of Tanjore. Madras : Music Academy.
- Subrahmanyam, Padma [Tänzerin] (o. J.): Karaṇa Prakaraṇam. o. O. : Swathisoft. DVD [Ursprünglich VHS]. ASIN: B008UTO0R2.
- Subrahmanyam, Padma (1979): Dance Notation of Adavus. In: Kothari, Sunil (ed.): Bharata Natyam : Indian Classical Dance Art. Mumbai : Marg Publ., (Mārg Publications ; 32,2), S. 35–70.
- Subrahmanyam, Padma (2001?): Legacy of a legend : Collection of articles. Mumbai : Nrithyodaya - The Academy of Performing Arts.
- Subramanian, Lakshmi (2008): Embracing the canonical : Identity, tradition, and modernity in Karnatak music. In: Peterson, Indira Viswanathan; Soneji, Daves (eds.): Performing pasts : Reinventing the arts in modern South India. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 43–70.
- Subramanian, Lakshmi (2011): From the Tanjore Court to the Madras Music Academy : A social history of music in South India. New Delhi : Oxford Univ. Pr., 2<sup>nd</sup> ed.
- Sundaram Ayyar, P. S. (1930): The Music of South India and Govinda Dikshiter. In: *Journal of the Music Academy Madras* 1, S. 55–70; 120-141; 195-212; 242-248; 275-282.
- Suresh, Vidya Bhavani (2007): Treatise on Carnatic music. Chennai : Skanda Publ., (Demystifying fine arts ; 28).

- Svejda-Hirsch, Lenka (1992): Die indischen Devadasis im Wandel der Zeit : "Ehefrauen" der Götter, Tempeltänzerinnen und Prostituierte. Bern ; Berlin ; Frankfurt a. M. ; New York ; Paris ; Wien : Lang, (Europäische Hochschulschriften : Reihe 19, Volkskunde, Ethnologie. Abteilung B, Ethnologie ; 26).
- Terada, Yoshitaka (2000): T. N. Rajarattinam Pillai and Caste Rivalry in South Indian Classical Music. In: *Ethnomusicology* 44 (3), S. 460–490.
- Thapan, Anita Raina (1997): Understanding Ganapati : Insights into the Dynamics of a Cult. New Delhi : Manohar.
- Foreign Missionary Chronicle (1841). Containing the proceedings of the Board of Foreign Missions of the presbyterian church and a general view of the transactions of other similar institutions. Published monthly under the Executive Committee, Vol. 9. New York : Mission Rooms.
- Thielemann, Selina (1999): The music of South Asia. New Delhi : A.P.H. Publ.
- Thielemann, Selina (2000): Singing the praises divine. Music in the Hindu tradition. New Delhi : A. P. H. Publ. Co.
- Thielemann, Selina (2002): Divine service and the performing arts in India. New Delhi : A. P. H. Publ. Co.
- Thielemann, Selina (2005a): Itihāsa: the concept of history in India. In: Goswami, Saurabh; Thielemann, Selina: Music and fine arts in the devotional traditions of India : Worship through beauty. New Delhi : A.P.H. Publ. Co., S. 57–62.
- Thielemann, Selina (2005b): The visual experience : Transcription and Indian music. In: Goswami, Saurabh; Thielemann, Selina: Music and fine arts in the devotional traditions of India : Worship through beauty. New Delhi : A.P.H. Publ. Co., S. 69–76.
- Thomas, Job (1985): Cultural developments in Tamil Nadu during the Vijayanagara period. In: Dallapiccola, Anna Libera (ed.): Vijayanagara - city and empire : new currents of research. In collab. with Stephanie Zingel-Avé Lallemand. Stuttgart : Steiner, (Beiträge zur Südasienforschung ; 100), S. 5–40.
- Tiwari, R. P. (1991): Kabir. In: Raghavan, V[enkatarama] (ed.): Devotional poets and mystics : Part I: Tirumoolar, Nayanmars, Alvars, Andal, Jnaneshwar, Vidyapati, Lal Ded, Kabir, Sankaradeva, Guru Nanak, Chandidas, Arunagirinatha. New Delhi : Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India, S. 87–95.
- Tkaczyk, Viktoria (2013): Sound/Klang. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 329–332.

- Tobert, Natalie (2000): *Anegondi : Architectural ethnography of a royal village*. Illustrations by G. Reed. New Delhi : Manohar (Vijayanagara research project monograph series ; 7).
- Trutmann, Albertine Eugénie [Übers.] (1999). *Rubinenstaub : Die hundert schönsten Gedichte aus dem "Subhāṣitaratnakoṣa"*. Zürich : Manesse Verl.
- Trutmann, Albertine Eugénie [Übers.] (2004). *Śākuntala : Drama in sieben Akten von Kālidāsa*. Zürich : Ammann.
- Trutmann, Albertine Eugénie [Übers.] (2011). *Gestohlene Lust von Bilhaṇa*. München : Beck.
- Um, Hae-Kyung (ed.) (2005): *Diasporas and interculturalism in Asian performing arts : Translating traditions*. London : RoutledgeCurzon.
- Umathum, Sandra (2013): *Performance*. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 249–251.
- Unni, Swaroopa (2016): *Bharatanatyam in New Zealand. A story of dance, diaspora and cultural change*. In: *Dance Research Aotearoa* 4, S. 135–152.
- Untracht, Oppi (2008): *Traditional jewelry of India*. London : Thames & Hudson.
- Vaidyanathan, Saroja (1996): *Bharatanatyam : An In-depth Study*. New Delhi : Ganesa Natyalaya.
- Vajpeyi, Raghavendra (1994): *Material Milieu of the Śrīsūkta : An analysis*. In: Mishra, Prabodh Kumar: *Heritage of India : Past and present*, 2 Vols. Delhi : Agam Kala Prakashan, S. 443–450.
- VanZile, Judy (1983): *Balasaraswati's "Tīśram alāriṣṭu" : A choreographic analysis*. In: Wade, Bonnie C. (ed.): *Performing Arts in India : Essays on Music, Dance, and Drama*. Lanham : Univ. Pr. of America, (Monograph series / Centre for South and Southeast Asia Studies of the University of California Berkeley ; 21), S. 45–102. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/833942> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- VanZile, Judy (1993): *Characteristics of Nṛtta in Bharata Nāṭyam*. In: Kliger, George (ed.): *Bharata Nāṭyam in cultural perspective*. New Delhi : Manohar, S. 43–90.
- Varadaraja Rao, G. (2001): *Dasa Literature*. In: *Encyclopaedia of Indian literature* : Vol. 1. Ed. by A. Datta. New Delhi : Sahitya Akademi, 2<sup>nd</sup> repr. of 1<sup>st</sup> ed., S. 881–885.
- Varadaraja Rao, G. (2007): *Purandaradasa*. In: *Encyclopaedia of Indian literature* : Vol. 4. Ed. by A. Datta. New Delhi : Sahitya Akademi., 3<sup>rd</sup> repr. of 1<sup>st</sup> ed., S. 3464–3465.

- Varma, Marthanda (1994): Swati Tirunal Maharaja. In: Kuppuswamy, Gowri (ed.): Great composers. Trivandrum : CBH Publ., S. 205–207.
- Varthema, Lodovico de; Reichert, Folker (Hg.) (1996): Reisen im Orient. Sigmaringen : Thorbecke.
- Vasudeva Sastri, K. (1958): Raga alapanas and thayams in Devanagari & Tamil Scripts : being Standard compositions in Music ed. with Ragalakshanas and an introd. on Raga-formation in English and Tamil. Tanjore : Saraswati Mahal Library.
- Vasudevachar, M. K. (1947): Comparative [!] study of Thyagaraja and other Vaggeyakaras. In: *Journal of the Music Academy Madras* 15, S. 35–41.
- Vatsyayan, Kapila (1968): Is there an Indian Modern Dance? In: *Sangeet Natak* 7, S. 85–91.
- Vatsyayan, Kapila (1996): Bharata : Nāṭyaśāstra. New Delhi : Sahitya Akademi.
- Vatsyayan, Kapila (2007): Classical Indian dance in literature and the arts. New Delhi : Sangeet Natak Akademi, 3<sup>rd</sup> ed.
- Vaudeville, Charlotte; Dalmia, Vasudha (ed.) (1996): Myths, saints and legends in medieval India. Delhi : Oxford Univ. Pr.
- Venkatesachar, B[achalli] (1965): Introduction. In: Purandaradāsa: Puraṁdaradāsara sāhitya : Vol. 5 Lōkanīti. Sampādakaru B. Kṛṣṇaśarmā & B. Huccarāyaru (eds.). Dhāravāḍa : Śrī Puraṁdaradāsara 400neya varṣada utsava maṁḍala, S. iii–xviii.
- Venuti, Lawrence (ed.) (2012): The translation studies reader. London, New York : Routledge, 3<sup>rd</sup> ed.
- Verghese, Anila (1995): Religious traditions at Vijayanagara, as revealed through its monuments. New Delhi : Manohar, (Vijayanagara research project monograph series ; 4).
- Verghese, Anila (2012): Vijayanagara. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. 4 : Historical perspectives, poets, teachers, and saints, relation to other religions and traditions, Hinduism and contemporary issues. Ed. by K. A. Jacobsen. Leiden ; Boston : Brill, (Handbook of oriental studies : Section 2, India ; 22), S. 73-80.
- Verghese, Anila; Dallapiccola, Anna Libera (eds.) (2012): South India under Vijayanagara : Art and archaeology. New Delhi : Oxford Univ. Pr., 2<sup>nd</sup> impr.
- Vernallis, Carol (2013): Unruly media : YouTube, music video, and the new digital cinema. Oxford : Oxford Univ. Pr.
- Vijay Lakshmi, M. (1996): A critical study of Sangita makaranda of Narada. New Delhi : Gyan Pub. House.

- Vijayanagara Empire Sexcentenary Association (1936). Vijayanagara Sexcentenary Commemoration Volume. Published under the auspices of the Vijayanagara Empire Sexcentenary Association and Karnatak Historical Research Society, Dharwar.
- Viswanathan, Lakshmi (1984): *Bharatanatyam : The Tamil Heritage*. Madras : Sri Kala Chakra Trust.
- Viswanathan, Tanjore (1986): Jon B. Higgins (1939-1984). In: *Ethnomusicology* 30 (1), S. 113-114. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/851832> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Viswanathan, Tanjore; Allen, Matthew Harp (2004): *Music in South India : The Karnatak Concert tradition and beyond; experiencing music, expressing culture*. New York : Oxford Univ. Pr., (Global music series).
- Völger, Gisela (Hg.) (1993): *Die anderen Götter : Volks- und Stammesbronzen aus Indien*. Mit Beitr. von H. Brückner und C. Mallebrein. Heidelberg : Braus.
- Wade, Bonnie C. (ed.) (1983): *Performing Arts in India : Essays on Music, Dance, and Drama*. Lanham : Univ. Pr. of America, (Monograph series / Center for South and Southeast Asia Studies of the University of California Berkeley ; 21). Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/833942> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Wade, Bonnie C. (1991): *Music in India : The classical traditions*. New Delhi : Manohar, repr. [1<sup>st</sup> publ. 1979].
- Waldschmidt, Ernst; Waldschmidt, Rose Leonore (1967-75): *Miniatures of musical inspiration : in the collection of the Berlin Museum of Indian Art*. Wiesbaden : Harrassowitz, (Veröffentlichungen des Museums für indische Kunst Berlin ; 2-3).
- Warren, Gretchen Ward (1989): *Classical ballet technique*. Photographs by S. Cook. Tampa, Fla. : Univ. of South Florida Pr.
- Warren, Vincent (2006): *Yearning for the Spiritual Ideal: The Influence of India on Western Dance 1626 - 2003*. In: *Dance Research Journal* 38 (1/2), S. 97–114. Online zugänglich unter <http://www.jstor.org/stable/20444666> – Zuletzt geprüft am 7.12.2015.
- Webster, Chris (2012): *Action Analysis for Animators*. Amsterdam : Elsevier.
- Weidman, Amanda J. (2006): *Singing the classical, voicing the modern : The postcolonial politics of music in South India*. Durham : Duke Univ. Pr.
- Weidman, Amanda J. (2008): *In search of the Guru : Technology and authenticity in Karnatak music*. In: Peterson, Indira Viswanathan; Soneji, Daves (eds.): *Performing pasts : Reinventing the arts in modern South India*. New Delhi : Oxford Univ. Pr., S. 225–251.

- Weigle, Gottfried Hartmann (1848): Ueber canaresische Sprache und Literatur. In: *Deutsche Morgenländische Gesellschaft* 2, S. 257–284.
- Weiler, Christel (2013a): Improvisation. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 151–152.
- Weiler, Christel (2013b): Interkulturalität. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hg. von E. Fischer-Lichte. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2., aktual. und erw. Aufl., S. 167–170.
- Wendt, Reinhard (ed.) (2006a): An Indian to the Indians? : On the initial failure and the posthumous success of the missionary Ferdinand Kittel (1832 - 1903). Wiesbaden : Harrassowitz, (Studien zur außereuropäischen Christentumsgeschichte [Asien, Afrika, Lateinamerika] ; 9).
- Wendt, Reinhard (2006b): Between Cultures : Ferdinand Kittel's missionary ways in India ranging from strategies of cultural accomodation to scientific research, illustrated by selected documents. In: Wendt, Reinhard (ed.): An Indian to the Indians? : On the initial failure and the posthumous success of the missionary Ferdinand Kittel (1832 - 1903). Wiesbaden : Harrassowitz, (Studien zur außereuropäischen Christentumsgeschichte [Asien, Afrika, Lateinamerika] ; 9), S. 9–110.
- Williams, Justin A. (ed.) (2015): The Cambridge companion to hip-hop. Cambridge : Cambridge Univ. Pr., (Cambridge companions to music).
- Winternitz, Moriz (1922): Geschichte der indischen Litteratur : 3. Die Kunstdichtung. Die wissenschaftliche Litteratur. Neuindische Litteratur. Nachträge zu allen drei Bänden. Leipzig : Amelang, (Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen ; 9,3).
- Witt, Stephen Richard (2015): How Music Got Free : Wie zwei Erfinder, ein Plattenboss und ein Gauner eine ganze Industrie zu Fall brachten. Aus dem Amerikan. von Markus Bennemann. Köln : Bastei Lübbe.
- Yoganarasimhan, M. (1994): Mysore Vasudevacharya. In: Kuppuswamy, Gowri (ed.): Great composers. Trivandrum : CBH Publ., S. 122–126.
- Zymner, Rüdiger (2007): Texttypen und Schreibweisen. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft : Band 1: Gegenstände - Konzepte - Institutionen. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, S. 25–80.

## Musikverzeichnis

### *MP3\* Musikdateien bei iTunes bezogen*

Arun, O. S. (© 2010): Bhaghyadha Lakshmi : Panthuvarali - Eka. In: Arun, O. S.; Various Artists: Hari Dasa Vaibhavam : Compositions of Sri Purandaradasar. MP3-Datei\*, Amutham Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/liEtA?i=441311854> - Zuletzt geprüft am 3.9.2013.

Arun, O. S.; Various Artists (© 2010): Hari Dasa Vaibhavam : Compositions of Sri Purandaradasar. MP3-Datei\*, Amutham Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/liEtA?i=441311854> - Zuletzt geprüft am 3.9.2013.

Arun, O. S. (© 2012): Odi Barayya - Mohana – Aadi. In: Arun, O. S.: Prema Bakthi : Classical Vocal. MP3-Datei\*, Amutham Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/pKHON?i=664934680> – Zuletzt geprüft am 16.8.2013.

Arun, O. S. (© 2012): Prema Bakthi : Classical Vocal. MP3-Datei\*, Amutham Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/pKHON?i=664934680> – Zuletzt geprüft am 16.8.2013.

Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Joshi, Bhimsen (© 1961): Ee Pariya Sobagaava. In: Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Joshi, Bhimsen; Various Artists: Sandhyaa Raaga Upaasane : Kannada Films. MP3-Datei\*, Saregama.

Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Joshi, Bhimsen; Various Artists (© 1961): Sandhyaa Raaga Upaasane : Kannada Films. MP3-Datei\*, Saregama.

Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Janaki, S[ishtla]; Leela, P[orayathu] et al. (© 1964): Navakoti Narayana : Original Motion Picture Soundtrack. Unter der Leitung von S. K. A. Chari und Shivaprasad (Komposition). MP3-Datei\*, Saregama. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/MCNN2?i=916354868> – Zuletzt geprüft am 12.3.2015.

Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Prema; Sarojini; Saroja (© 1964): Sri Gananatha. In: Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Janaki, S.; Leela, P. et al.: Navakoti Narayana : Original Motion Picture Soundtrack. Unter der Leitung von S. K. A. Chari und Shivaprasad (Komposition). MP3-Datei\*, Saregama. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/MCNN2?i=916354868> – Zuletzt geprüft am 12.3.2015.

Balamuralikrishna, M[angalapalli] (© 1967): Jagadodharana. In: Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Sri Purandaradasaru. Unter der Leitung von P. B. Sreenivas und C. N. Pandurangan (Komposition). MP3-Datei\*, Saregama.

Balamuralikrishna, M[angalapalli] (© 1997): Kagada Bandide : Shri Purandaradaasa Krithis. YouTube, Sangeetha Live Cassettes. Online zugänglich unter [https://youtu.be/\\_vkhdWPeAAY](https://youtu.be/_vkhdWPeAAY) – Zuletzt geprüft am 20.6.2017.

Balamuralikrishna, M[angalapalli] (© 1967): Sri Purandaradasaru. Unter der Leitung von P. B. Sreenivas und C. N. Pandurangan (Komposition). MP3-Datei\*, Saregama.

Belluru Sisters (© 1989): Bellur Sisters Devotional Songs. MP3-Datei\*, Saregama.

Belluru Sisters (© 1989): Gajavadana Beduve - Hamsadhvani – Adi. In: Belluru Sisters: Bellur Sisters Devotional Songs. MP3-Datei\*, Saregama.

Belluru Sisters (© 2001): Bhagyada Lakshmi Baaramma. In: Belluru Sisters: Indu Yenage Govinda : Dasara Padagalu (Kannada). MP3-Datei\*, T-Series.

Belluru Sisters (© 2001): Indu Yenage Govinda : Dasara Padagalu (Kannada). MP3-Datei\*, T-Series.

Belluru Sisters (© 2005): Brindavanadolu. In: Belluru Sisters: Daasana Madiko Enna : Dasara Padagalu (Kannada). Unter der Leitung von B. V. Srinivasa (Komposition). MP3-Datei\*, T-Series/Super Cassettes.

Belluru Sisters (© 2005): Daasana Madiko Enna : Dasara Padagalu (Kannada). Unter der Leitung von B. V. Srinivasa (Komposition). MP3-Datei\*, T-Series/Super Cassettes.

Bharati, Rajkumar (© 2002): Bhagyada Lakshmi. In: Bharati, Rajkumar: Daasara Padagalu. Unter der Leitung von H. Hanumanthachari (Komposition). MP3-Datei\*, T-Series/Super Cassettes.

Bharati, Rajkumar (© 2002): Daasara Padagalu. Unter der Leitung von H. Hanumanthachari (Komposition). MP3-Datei\*, T-Series/Super Cassettes.

Bharati, Rajkumar (© 2002): Jagadodharana. In: Bharati, Rajkumar: Daasara Padagalu. Unter der Leitung von H. Hanumanthachari (Komposition). MP3-Datei\*, T-Series/Super Cassettes.

Bharati, Rajkumar (© 2002): Yaarige Vadhuvaaguve. In: Bharati, Rajkumar: Daasara Padagalu. Unter der Leitung von H. Hanumanthachari (Komposition). MP3-Datei\*, T-Series/Super Cassettes.

Bhatt, Upendra (© 1999): Allide Namma Mane. MP3-Datei\*, Sangeet Sagar.

Bhatt, Upendra (© 1999): Kelano Hari Taalano - Yaman – Adi. In: Bhatt, Upendra: Allide Namma Mane. MP3-Datei\*, Sangeet Sagar.

Carnatica Brothers (© 2010): Jaya Janaki. In: Carnatica Brothers: Ramabhakti Samrajyam. MP3-Datei\*, Srishti's Carnatica.

Carnatica Brothers (© 2010): Ramabhakti Samrajyam. MP3-Datei\*, Srishti's Carnatica.

Chakravarthi, Neela (© 2003): Hari Narayana : Purandaradasara Krti Male. MP3-Datei\*, Lahari Recording.



- Chakravarthi, Neela (© 2003): Jaya Janaki Kantha. In: Chakravarthi, Neela: Hari Narayana : Purandaradasara Krti Male. MP3-Datei\*, Lahari Recording.
- Chitra, K. S. (© 1996): Jagadodharana - Raga – Kapi. In: Chitra, K. S.: Musical Moods : Carnatic Classical Vocal. MP3-Datei\*, Magnasound Media under exclusive license to Sony Music Entertainment India. Online zugänglich unter [https://itun.es/ch/Mpo\\_I?i=586999105](https://itun.es/ch/Mpo_I?i=586999105) - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Chitra, K. S. (© 1996): Musical Moods : Carnatic Classical Vocal. MP3-Datei\*, Magnasound Media under exclusive license to Sony Music Entertainment India. Online zugänglich unter [https://itun.es/ch/Mpo\\_I?i=586999105](https://itun.es/ch/Mpo_I?i=586999105) - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Chitra, K. S. (© 2005): Bhagyada Lakshmi - Madhyamavathi – Adi. In: Chitra, K. S.: Devipriya : Classical Devi Sthuthis. MP3-Datei\*, Audiotracs. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/ikRq1?i=893563738> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Chitra, K. S. (© 2005): Devipriya : Classical Devi Sthuthis. MP3-Datei\*, Audiotracs. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/ikRq1?i=893563738> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Das, Vamsi (© 2010): Goodbye Anoop. MP3-Datei\*, Anthony Mullen. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/qRRYw?i=382384854> - Zuletzt geprüft am 2.9.2013.
- Das Vamsi (© 2010): Kandena Govindana (chandrakauns-adi). In: Das, Vamsi: Goodbye Anoop. MP3-Datei\*, Anthony Mullen. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/qRRYw?i=382384854> - Zuletzt geprüft am 2.9.2013.
- Devi, Jayanthi; Rao, Srinivasa (© 2007): Bhagyada Lakshmi Baramma (From "Jenina Holeyu"). In: Devi, Jayanthi; Rao, Srinivasa; Various Artists: Namo Bhootha Natha : Devotional Hits From Films. MP3-Datei, Saregama.
- Devi, Jayanthi; Rao, Srinivasa; Various Artists (© 2007): Namo Bhootha Natha : Devotional Hits From Films. MP3-Datei\*, Saregama.
- Dhanalakshmi, Anayadi (© 2000): Classical Bhajans. MP3-Datei\*, Mc Audios. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/1t3WU?i=784561411> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Dhanalakshmi, Anayadi (© 2000): Jagadodharaka - Raga - Kapi/Thala – Aadhi Thala. In: Dhanalakshmi, Anayadi: Classical Bhajans. MP3-Datei\*, Mc Audios. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/1t3WU?i=784561411> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Girish, Gayathri (© 2007): Jagadodharana : Kapi – Adi. In: Girish, Gayathri: Venugaanam. MP3-Datei\*, Vani Recording. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/zc1z0?i=879186094> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Girish, Gayathri (© 2007): Venugaanam. MP3-Datei\*, Vani Recording. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/zc1z0?i=879186094> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

- Gopalaratnam, Srirangam (© 2006): Bhagyada Lakshmi Raga - Madhyamavati Tala – Adi. In: Gopalaratnam, Srirangam: Bhagyada Lakshmi : Vol. 2. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/bCTyY?i=845338504> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Gopalaratnam, Srirangam (© 2006): Bhagyada Lakshmi : Vol. 2. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/bCTyY?i=845338504> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Guruprasad, Ranjani; Murthy, Ramakrishnan; Narayanan, Sandeep; Santhanagopalan, Sriranjani; Rangarajan, Subhiksha; Sundar, K. Bharat (© 2012): He krsna : the glory of the divine manifestation. MP3-Datei\*, Charsur Digital Work Station.
- Guruprasad, Ranjani (© 2012): Kelano Hari (Live) - Begada – Adi. In: Guruprasad, Ranjani; Murthy, Ramakrishnan; Narayanan, Sandeep; Santhanagopalan, Sriranjani; Rangarajan, Subhiksha; Sundar, K. Bharat: He krsna : the glory of the divine manifestation. MP3-Datei\*, Charsur Digital Work Station.
- Hyderabad Sisters (© 1995): Jagadodhaarana. In: Hyderabad Sisters: Raagaas of South India : Lalitha & Haripriya. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes/Giri Trading Agency. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/FZdAC?i=476593673> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Hyderabad Sisters (© 1995): Raagaas of South India : Lalitha & Haripriya. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes/Giri Trading Agency. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/FZdAC?i=476593673> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Janaki, S[ishtla]; Various Artists (© 2014): Haalu Jenu : Original Motion Picture Soundtrack. Unter der Leitung von G. K. Venkatesh (Komposition). MP3-Datei\*, Sangeetha Music/Aditya Music (India). Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/MtwB3?i=929916145> – Zuletzt geprüft am 23.1.2015.
- Janaki, S[ishtla] (© 1986): Mella Mellane. In: Janaki, S[ishtla]; Balasubrahmanyam, S. P.; Vani Jairam: Mrugaalaya : Original Motion Picture Soundtrack. Unter der Leitung von Rajan – Nagendra (Komposition). MP3-Datei\*, Sangeetha Music/Aditya Music (India). Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/OR1F3?i=931093235> - Zuletzt geprüft am 26.1.2015.
- Janaki, S[ishtla]; Balasubrahmanyam, S. P.; Vani Jairam (© 1986): Mrugaalaya : Original Motion Picture Soundtrack. Unter der Leitung von Rajan – Nagendra (Komposition). MP3-Datei\*, Sangeetha Music/Aditya Music (India). Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/OR1F3?i=931093235> - Zuletzt geprüft am 26.1.2015.
- Janaki, S[ishtla] (© 1980): Pogadirelo. In: Janaki, S[ishtla]; Various Artists: Haalu Jenu : Original Motion Picture Soundtrack. Unter der Leitung von G. K. Venkatesh (Komposition). MP3-Datei\*, Sangeetha Music/Aditya Music (India). Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/MtwB3?i=929916145> – Zuletzt geprüft am 23.1.2015.

Jayashri, Bombay S.; Various Artists (© 2012): Ee Muddu Krishnana : Dasara Padagalu. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/IINb1?i=889616527> - Zuletzt geprüft am 21.2.2015.

Jayashri, Bombay S.; Sharma, Mani (Komposition); Heri, Amit (Sprecher); Srikar, Nandini; Ramakrishna, Ranjani (© 2004): Jagado Dharana. In: Jayashri, Bombay S.; Sharma, Mani (Komposition); Heri, Amit (Sprecher); Srikar, Nandini; Ramakrishna, Ranjani; Various Artists: Morning Raga : A meeting of worlds. Original Motion Picture Soundtrack. MP3-Datei\*, Music Today/Living Media India. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/PHqNg?i=110954521> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Jayashri, Bombay S. (© 2012): Kandena Govindana - Chandrakauns – Adi. In: Jayashri, Bombay S.; Various Artists: Ee Muddu Krishnana : Dasara Padagalu. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/IINb1?i=889616527> - Zuletzt geprüft am 21.2.2015.

Jayashri, Bombay S.; Sharma, Mani (Komposition); Heri, Amit (Sprecher); Srikar, Nandini; Ramakrishna, Ranjani; Various Artists (© 2004): Morning Raga : A meeting of worlds. Original Motion Picture Soundtrack. MP3-Datei\*, Music Today/Living Media India Ltd. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/PHqNg?i=110954521> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Joshi, Bhimsen; Balamuralikrishna, M[angalapalli] (© 1961): Ee Pariya Sobagaava. In: Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Joshi, Bhimsen; Various Artists: Sandhyaa Raaga Upaasane : Kannada Films. MP3-Datei\*, Saregama.

Joshi, Bhimsen (© 2011): Bhagyada Lakshmi Baramma : Archival Kannada Collection, Vol. 1. MP3-Datei\*, Saregama.

Joshi, Bhimsen (© 2011): Bhaagyada Lakshmi Baaramma. In: Joshi, Bhimsen: Bhagyada Lakshmi Baramma : Archival Kannada Collection. MP3-Datei\*, Saregama.

Kalyanaraman, Bhooshani (© 2012): Jagadodharana - Kapi – Adi. In: Kalyanaraman, Bhooshani; Parthasarathy, Subhashini; Sheela, M. S.: Manipravaham : Classical Vocal. MP3-Datei\*, Laya Music/AGK Enterprises. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/hlld1?i=890120968> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Kalyanaraman, Bhooshani; Parthasarathy, Subhashini; Sheela, M. S. (© 2012): Manipravaham : Classical Vocal. MP3-Datei\*, Laya Music/AGK Enterprises. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/hlld1?i=890120968> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Kalyanaraman, Udaiyalur K. (© 2007): Kelano Hari - Suruti – Adi. In: Kalyanaraman, Udaiyalur K.: Sri Purandara Upanishad. MP3-Datei\*, Vani Recording.

Kalyanaraman, Udaiyalur K. (© 2007): Sri Purandara Upanishad. MP3-Datei\*, Vani Recording.

- Karant, B. V. (© 1962): Dasarapadagalu from Drama Saththavana Neralu. MP3-Datei\*, Saregama.
- Karant, B. V. (© 1962): Ninnantha Swamy. In: Karant, B. V.: Dasarapadagalu from Drama Saththavana Neralu. MP3-Datei\*, Saregama.
- Kashinath, Pavani (© 2012): Jaganmohane Krishna : Kannada Devotional Songs (Dasarapadagalu). MP3-Datei\*, Times Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/WSw4E?i=518090644> - Zuletzt geprüft am 2.9.2013.
- Kashinath, Pavani (© 2012): Kandena Govindana. In: Kashinath, Pavani: Jaganmohane Krishna : Kannada Devotional Songs (Dasarapadagalu). MP3-Datei\*, Times Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/WSw4E?i=518090644> - Zuletzt geprüft am 2.9.2013.
- Khan, Faiyaz (© 2003): Daariya Thoro Mukunda. MP3-Datei\*, Lahari Recording Company.
- Khan, Faiyaz (© 2003): Ee Pariya – Saranga. In: Khan, Faiyaz: Daariya Thoro Mukunda. MP3-Datei\*, Lahari Recording Company.
- Kodampally, Sreeranjini (© 2013): Jagadodharana - Kapi - Aadi. In: Kodampally, Sreeranjini: Nidra : Music for Good Sleep. MP3-Datei\*, Satyam Audios.
- Kodampally, Sreeranjini (© 2013): Nidra : Music for Good Sleep. MP3-Datei\*, Satyam Audios.
- Krishna, T[hodur] M[adabusi] (© 2009): Hiranmayim. MP3-Datei\*, Sagar Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/XO2J1?i=898591283> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Krishna, T[hodur] M[adabusi] (© 2009): Jagadodarana. In: Krishna, T[hodur] M[adabusi]: Hiranmayim. MP3-Datei\*, Sagar Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/XO2J1?i=898591283> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Krishnakumar, Binni (© 2012): Bhagyada. In: Krishnakumar, Binni: Ranga Baro : Kritis of Purandaradasa. MP3-Datei\*, Audiotracs. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/UQwvE?i=508914524> - Zuletzt geprüft am 28.10.2013.
- Krishnakumar, Binni (© 2012): Ee Pariya. In: Krishnakumar, Binni: Ranga Baro : Kritis of Purandaradasa. MP3-Datei\*, Audiotracs. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/UQwvE?i=508914524> - Zuletzt geprüft am 28.10.2013.
- Krishnakumar, Binni (© 2012): Gajavadana. In: Krishnakumar, Binni: Ranga Baro : Kritis of Purandaradasa. MP3-Datei\*, Audiotracs. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/UQwvE?i=508914524> - Zuletzt geprüft am 28.10.2013.

- Krishnakumar, Binni (© 2012): Odi Barayya. In: Krishnakumar, Binni: Ranga Baro : Kritis of Purandaradasa. MP3-Datei\*, Audiotracs. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/UQwvE?i=508914524> - Zuletzt geprüft am 28.10.2013.
- Krishnakumar, Binni (© 2012): Ranga Baro : Kritis of Purandaradasa. MP3-Datei\*, Audiotracs. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/UQwvE?i=508914524> - Zuletzt geprüft am 28.10.2013.
- Krishnamoorthy, Delhi V. (© 2011): Mella Mellane - Ragamalika - Adi Thisram. In: Krishnamoorthy, Delhi V.: Vishwashanthi : Pt. 3 (Vol. 10, 11, 12, 14). Bharathanatyam Songs. MP3-Datei\*, Laya Music/AGK Enterprises. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/OaDF1?i=897437771> - Zuletzt geprüft am 26.1.2015.
- Krishnamoorthy, Delhi V. (© 2011): Vishwashanthi : Pt. 3 (Vol. 10, 11, 12, 14). Bharathanatyam Songs. MP3-Datei\*, Laya Music/AGK Enterprises. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/OaDF1?i=897437771> - Zuletzt geprüft am 26.1.2015.
- Krishnamoorthy, Sangeetha (© 1999): Jaya Jaya - Nata - Khanda Chapu. In: Krishnamoorthy, Sangeetha: Kutcheri : Experience the live performance. MP3-Datei\*, Charsur Digital Work Station.
- Krishnamoorthy, Sangeetha (© 1999): Kutcheri : Experience the live performance. MP3-Datei\*, Charsur Digital Work Station.
- Malladi Brothers (© 2003): Kandena Govindana. In: Malladi Brothers: Manoharam : Gateway to Carnatic Music (Sreeram Prasad & Ravi Kumar). MP3-Datei\*, Amutham Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/vM4EB?i=461081043> - Zuletzt geprüft am 2.9.2013.
- Malladi Brothers (© 2003): Manoharam : Gateway to Carnatic Music (Sreeram Prasad & Ravi Kumar). MP3-Datei\*, Amutham Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/vM4EB?i=461081043> - Zuletzt geprüft am 2.9.2013.
- Mambalam Sisters (© 2014): Bhagyada Lakshmi Baaramma. In: Mambalam Sisters; Various Artists: Festive Series - Exclusive Songs of Lakshmi. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/ESFe3?i=923925292> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Mambalam Sisters; Various Artists (© 2014): Festive Series - Exclusive Songs of Lakshmi. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/ESFe3?i=923925292> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Nagaraja Rao, H[avaladar] (© 2003): Bhagyada Lakshmi Baaramma. In: Nagaraja Rao, H.: Hoonu Thaa Gubbi Honnu Thaa. Unter der Leitung von Achuthanartheya (Komposition). MP3-Datei\*, Lahari Recording Company.

- Nagaraja Rao, H[avaladar] (© 2003): Hoonu Thaa Gubbi Honnu Thaa. Unter der Leitung von Achuthanartheya (Komposition). MP3-Datei\*, Lahari Recording Company.
- Nandini, N. J. (© 2013): Hari Smaranam : Dasar Padams. MP3-Datei\*, Swathi Soft Solutions. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/KxhBY?i=845974939> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Nandini, N. J. (© 2013): Jagadodharana - Kapi – Adi. In Nandini, N. J.: Hari Smaranam : Dasar Padams. MP3-Datei\*, Swathi Soft Solutions. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/KxhBY?i=845974939> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Narayanan, Sita (© 2011): Brindavanadolu. In: Unnikrishnan; Priya Sisters; Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Rangarajan, T. N. Lakshmi; Narayanan, Sita; Sowmya et al.: Hari Narayana Hari Narayana : Purandara Dasara Gitegalu. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/AdoYZ?i=868802846> – Zuletzt geprüft am 26.1.2015.
- Natarajan, Saroja (© 2011): Kelano Hari Thalano. In: Natarajan, Saroja: Songs on Shiva and Vittala. MP3-Datei\*, Saroja Natarajan.
- Natarajan, Saroja (© 2011): Songs on Shiva and Vittala. MP3-Datei\*, Saroja Natarajan.
- Padmini, V. N. (© 2012): Jayajanakikantha - Nata - Kanda Chapu. In: Padmini, V. N.: Purandaradasar Krithis (Vocal). MP3-Datei\*, Laya Music/AGK Enterprises. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/d4Tz0?i=879156779> - Zuletzt geprüft am 23.1.2015.
- Padmini, V. N. (© 2012): Odi Barayya - Bhairavi - Adi. In: Padmini, V. N.: Purandaradasar Krithis (Vocal). MP3-Datei\*, Laya Music/AGK Enterprises. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/d4Tz0?i=879156779> - Zuletzt geprüft am 23.1.2015.
- Padmini, V. N. (© 2012): Pogadirelo - Sankarabharanam - Misra Chapu. In: Padmini, V. N.: Purandaradasar Krithis (Vocal). MP3-Datei\*, Laya Music/AGK Enterprises. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/d4Tz0?i=879156779> - Zuletzt geprüft am 23.1.2015.
- Padmini, V. N. (© 2012): Purandaradasar Krithis (Vocal). MP3-Datei\*, Laya Music/AGK Enterprises. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/d4Tz0?i=879156779> - Zuletzt geprüft am 23.1.2015.
- Padmini, V. N. (© 2014): Dasana Madiko. In: Padmini, V. N.: Nrithyopasana : Bharatanatyam Songs. Purandaradasar Krithis. Unter der Leitung von J. Suryanarayanamurthy (Komposition). MP3-Datei\*, Laya Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/gCkOZ?i=866166870> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Padmini, V. N. (© 2014): Nrithyopasana : Bharatanatyam Songs. Unter der Leitung von J. Suryanarayanamurthy (Komposition). MP3-Datei\*, Laya Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/gCkOZ?i=866166870> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.



- Prabhakar, G. V. (© 2013): Bhakti Gana Kadambam (Vocal). MP3-Datei\*, Keerthana music.
- Prabhakar, G. V. (© 2013): Yare Rangana. In: Prabhakar, G. V.: Bhakti Gana Kadambam (Vocal). MP3-Datei\*, Keerthana music.
- Priya Sisters (© 1995): All Time Melodies (Vocal). MP3-Datei\*, Aditya Music.
- Priya Sisters (© 1995): Jagadoddarana - Kapi - Adi. In: Priya Sisters: All Time Melodies (Vocal). MP3-Datei\*, Aditya Music.
- Priya Sisters: Ninnantha Swami. Aufnahmen eines Live-Auftritts. Online zugänglich unter <https://youtu.be/Olko4r4gOLg> - Zuletzt geprüft am 20.6.2017.
- Radha Jayalakshmi; Santhanam, Maharajapuram (© 1999): Sri Purandaradasa Krithis : Classical Vocal. MP3-Datei\*, Saregama.
- Radha Jayalakshmi (© 1999): Ugaboga Ninnane Paduve & Odi Barayya : Bhairavi – Aadi. In: Radha Jayalakshmi; Santhanam, Maharajapuram: Sri Purandaradasa Krithis : Classical Vocal. MP3-Datei\*, Saregama.
- Raghunathan, Sudha; Various Artists (© 2010): Hari Dasa Vaibhavam : Compositions of Sri Purandaradasar. MP3-Datei\*, Amutham Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/liEtA?i=441311854> - Zuletzt geprüft am 3.9.2013.
- Raghunathan, Sudha (© 2010): Jagadhodarana - Hindusthani Kapi – Misra Chapu. In: Raghunathan, Sudha; Various Artists: Hari Dasa Vaibhavam : Compositions of Sri Purandaradasar. MP3-Datei\*, Amutham Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/liEtA?i=441311854> - Zuletzt geprüft am 3.9.2013.
- Raghunathan, Sudha (© 2010): Kelano Hari Thalano - Kalyani - Misra Capu. In: Raghunathan, Sudha; Various Artists: Hari Dasa Vaibhavam : Compositions of Sri Purandaradasar. MP3-Datei\*, Amutham Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/liEtA?i=441311854> - Zuletzt geprüft am 3.9.2013.
- Raghunathan, Sudha (© 2008): Mella Mellane : Raga - Mohanam Tala - Adi. In: Raghunathan, Sudha: Prabhavam : Classical Carnatic. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/R8hNY?i=849117002> - Zuletzt geprüft am 26.1.2015.
- Raghunathan, Sudha (© 2008): Prabhavam : Classical Carnatic. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/R8hNY?i=849117002> - Zuletzt geprüft am 26.1.2015
- Rajagopal (© 2005): Baaro Krishnaiah. MP3-Datei\*, Alpha Digitech. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/DPYK3?i=932391521> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

- Rajagopal (© 2005): Gajavadana Beduve. In: Rajagopal: Baaro Krishnaiah. MP3-Datei\*, Alpha Digitech. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/DPYK3?i=932391521> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Rajagopal (© 2005): Mella Mellane. In: Rajagopal: Baaro Krishnaiah. MP3-Datei\*, Alpha Digitech. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/DPYK3?i=932391521> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Rajagopal, Nisha P. (© 2010): Isai Inbam : A Collection of Scintillating Thukkadas (Carnatic Vocal). MP3-Datei\*, Carnatica.
- Rajagopal, Nisha P. (© 2010): Kandena Govindana : Purandara Dasa. Chandrakaun – Adi. In: Rajagopal, Nisha P.: Isai Inbam : A Collection of Scintillating Thukkadas (Carnatic Vocal). MP3-Datei\*, Carnatica.
- Raja Iyengar, B. S. (© 1982): Jagadodharana. In: Raja Iyengar, B. S.: Mysore B S Raju Iyengar. MP3-Datei\*, Saregama. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/gRZ0Y?i=852704105> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Raja Iyengar, B. S. (© 1982): Mysore B S Raju Iyengar. MP3-Datei\*, Saregama. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/gRZ0Y?i=852704105> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Rajasimmhan, A. V. K. (© 2007): Aarige Vadhuvadhe. In: Rajasimmhan, A. V. K.: Purandaradasa Prarthana. MP3-Datei\*, Bhajan Classics India. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/PI0eN?i=655573920> - Zuletzt geprüft am 21.1.2015.
- Rajasimmhan, A. V. K. (© 2007): Purandaradasa Prarthana. MP3-Datei\*, Bhajan Classics India.
- Rajkumar (© 1980): Sri Purandara Dasara Padagalu : Kannada Devotional. MP3-Datei, Aditya Music.
- Rajkumar (© 1980): Udara Vairagyavidu. In: Rajkumar: Sri Purandara Dasara Padagalu : Kannada Devotional. MP3-Datei\*, Aditya Music.
- Rajkumar (© 2000): Pogadirelo Ranga. In: Rajkumar: Sri Purandara Dasara Padagalu. MP3-Datei\*.
- Rajkumar (© 2000): Sri Purandara Dasara Padagalu. MP3-Datei\*.
- Ramachandran, Charumathi; Ramachandran, Subhashree (© 2006): Bhagyadalakshmi. In: Ramachandran, Charumathi: Sri Purandhara : Devotional Songs of praise. MP3-Datei\*, Kosmik.
- Ramachandran, Charumathi; Ramachandran, Subhashree (© 2006): Gajavadana. In: Ramachandran, Charumathi: Sri Purandhara : Devotional Songs of praise. MP3-Datei\*,



Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/x1ol1?i=898166208> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Ramachandran, Charumathi (© 2006): Sri Purandhara : Devotional Songs of praise. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/x1ol1?i=898166208> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Ramachandran, Charumathi (© 2012): Bhagyada Lakshmi. In: Ramachandran, Charumathi; Various Artists: Paarkadal Udhithavale : Devotional Songs of praise. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/xmOb1?i=889619277> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015

Ramachandran, Charumathi; Various Artists (© 2012): Paarkadal Udhithavale : Devotional Songs of praise. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/xmOb1?i=889619277> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015

Ramprasad, T. V. (© 2014): Dhevarnaamaas. MP3-Datei\*.

Ramprasad, T. V. (© 2014): Kelano Hari Thaalano : Surati – Adi. In: Ramprasad, T. V.: Dhevarnaamaas. MP3-Datei\*.

Rudrapatnam Brothers (© 2010): Bhagyada Lakshmi. In: Rudrapatnam Brothers: Purandaradasa Krithis : Carnatic Classical (Vocal). MP3-Datei\*, Laya Music.

Rudrapatnam Brothers (© 2010): Ee Pariya. In: Rudrapatnam Brothers: Purandaradasa Krithis : Carnatic Classical (Vocal). MP3-Datei\*, Laya Music.

Rudrapatnam Brothers (© 2010): Kelana [!] Hari. In: Rudrapatnam Brothers: Purandaradasa Krithis : Carnatic Classical (Vocal). MP3-Datei\*, Laya Music.

Rudrapatnam Brothers (© 2010): Purandaradasa Krithis : Carnatic Classical (Vocal). MP3-Datei\*, Laya Music.

Sampath, Sulochana (© 2003): Kelano Harithalano - Begada - Adi. In: Sampath, Sulochana: Purandaradasa Kritis. Unter der Leitung von H. Hanumanthachari (Komposition). MP3-Datei\*, Super Cassettes Industries.

Sampath, Sulochana (© 2003): Purandaradasa Kritis. Unter der Leitung von H. Hanumanthachari (Komposition). MP3-Datei\*, Super Cassettes Industries.

Santhanam, Maharajapuram (© 1999): Kelano Harithalano : Yaman Kalyan – Adi. In: Santhanam, Maharajapuram; Radha Jayalakshmi: Sri Purandaradasa Krithis : Classical Vocal. MP3-Datei\*, Saregama.

Santhanam, Maharajapuram (© 2007): Ksheerabdhii. In: Santhanam, Maharajapuram: Sangeeta Kalandhi Maharajapuram Santhanam. MP3-Datei\*, Music Today/Living

Media India. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/9do9u?i=351593805> - Zuletzt geprüft am 24.9.2012.

Santhanam, Maharajapuram (© 2007): Sangeeta Kalanidhi Maharajapuram Santhanam. MP3-Datei\*, Music Today/Living Media India.

Santhanam, Maharajapuram; Radha Jayalakshmi (© 1999): Sri Purandaradasa Krithis : Classical Vocal. MP3-Datei\*, Saregama.

Sayeeram, Aruna (© 1996): Bhagyadha Lakshmi. In: Sayeeram, Aruna: Captivating Melodies : Magic Series. MP3-Datei\*, Abirami Recording Company. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/Oi1ft?i=320295608> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Sayeeram, Aruna (© 1996): Captivating Melodies : Magic Series. MP3-Datei\*, Abirami Recording Company. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/Oi1ft?i=320295608> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Shankar, Kasturi (© 1978): Mella Mellane Bandane (From «Suli») : Single. Unter der Leitung von B. S. Ranga und Upendra Kumar (Komposition). MP3-Datei\*, Saregama. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/JpTX2?i=919000041> - Zuletzt geprüft am 26.1.2015.

Sheela, M. S. (© 2006): Bhaagyada Lakshmee Baaramma. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes/Giri Trading Agency.

Sheela, M. S. (© 2006): Bhaagyada Lakshmee Baaramma. In: Sheela, M. S.: Bhaagyada Lakshmee Baaramma. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes/Giri Trading Agency. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/brOqC?i=474121294> - Zuletzt geprüft am 28.10.2013.

Sreekumar, M. G.; Various Artists (© 2010): Archana : 50 Hindu Devotional Songs. MP3-Datei\*, Manorama Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/ie7kl?i=573288713> - Zuletzt geprüft am 28.10.13.

Sreekumar, M. G. (© 2010): Gajavadana. In: Sreekumar, M. G.; Various Artists: Archana : 50 Hindu Devotional Songs. MP3-Datei\*, Manorama Music. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/ie7kl?i=573288713> - Zuletzt geprüft am 28.10.13.

Sreekumar, M. G. (© 2000): Jagadodharana : Raga - Kapi/Thala - Aadi Thala. In: Sreekumar, M. G.: Ragasagaram. MP3-Datei\*, Mc Audios. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/9DM7T?i=770598785> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Sreekumar, M. G. (© 2000): Ragasagaram. MP3-Datei\*, Mc Audios. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/9DM7T?i=770598785> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

- Srinath, Nagamani (© 2008): Hari Dasa Darshana : A compilation of compositions by Purandara Dasa, Kanaka Dasa, Narahari Teertha, Jagannatha Dasa. MP3-Datei\*, Swathi Soft Solutions.
- Srinath, Nagamani (© 2013): Haridasa Darshana : Kannada Haridasas Keertanas - 50. Unter der Leitung von Ganakalabhooshana (Komposition). MP3-Datei\*, Swathi Sanskriti Series/Swathi Soft Solutions. Online zuränglich unter <https://itun.es/ch/nmb8X?i=837817137> - Zuletzt geprüft am 21.1.2015.
- Srinath, Nagamani (© 2013): Kaagada Bandide : Kalyanavasanta – Eka. In: Srinath, Nagamani: Haridasa Darshana : Kannada Haridasas Keertanas - 50. Unter der Leitung von Ganakalabhooshana (Komposition). MP3-Datei\*, Swathi Sanskriti Series/Swathi Soft Solutions. Online zuränglich unter <https://itun.es/ch/nmb8X?i=837817137> - Zuletzt geprüft am 21.1.2015
- Srinath, Nagamani (© 2008): Kelano Hari - Kalyani - Adi. In: Srinath, Nagamani: Hari Dasa Darshana : A compilation of compositions by Purandara Dasa, Kanaka Dasa, Narahari Teertha, Jagannatha Dasa. MP3-Datei\*, Swathi Soft Solutions.
- Srinivasan, Ramya (© 2007): Daasara Kritis. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes/Giri Trading Agency. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/S41aC?i=469982862> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Srinivasan, Ramya (© 2007): Jagadodharana. In: Srinivasan, Ramya: Daasara Kritis. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes/Giri Trading Agency. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/S41aC?i=469982862> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Sriram, Anuradha (© 2011): Gajavadana - Hamsadhvani - Adi. In: Sriram, Anuradha; Unnikrishnan; Gurucharan, Sikkil; Krishnakumar, Binni; Children Chorus: Popular Kritis for children : Featuring 6 essential kritis. MP3-Datei\*, Virgin Records.
- Sriram, Anuradha; Unnikrishnan; Gurucharan, Sikkil; Krishnakumar, Binni; Children Chorus (© 2011): Popular Kritis for children : Featuring 6 essential kritis. MP3-Datei\*, Virgin Records.
- Subbulakshmi, M[adurai] S[hanmukhavadvu] (© 2005): Bhagyada Lakshmi Baramma. In: Subbulakshmi, M[adurai] S[hanmukhavadvu]: Daasara Padagalu : Kannada Devotional. MP3-Datei\*, Saregama.
- Subbulakshmi, M[adurai] S[hanmukhavadvu] (© 2005): Daasara Padagalu : Kannada Devotional. MP3-Datei\*, Saregama.
- Subbulakshmi, M[adurai] S[hanmukhavadvu] (© 2005): Dasano Madiko. In: Subbulakshmi, M[adurai] S[hanmukhavadvu]: Daasara Padagalu : Kannada Devotional. MP3-Datei\*, Saregama.

- Subbulakshmi, M[adurai] S[hanmukhavadivu] (© 2005): Jagadodharana. In: Subbulakshmi, M[adurai] S[hanmukhavadivu]: Daasara Padagalu : Kannada Devotional. MP3-Datei\*, Saregama.
- Subrahmanyam, Sanjay (© 2002): Kandena Govinda - Chandrakauns - Adi. In: Subrahmanyam, Sanjay: Sanjay Subrahmanyam : Carnatic Vocal, Vol-2. MP3-Datei\*, The Indian Record MFG.
- Subrahmanyam, Sanjay (© 2002): Sanjay Subrahmanyam : Carnatic Vocal, Vol-2. MP3-Datei\*, The Indian Record MFG.
- Subramaniam, M. R. (© 2009): December Season 2008 : Experience the live performance unedited. MP3-Datei\*, Charsur Digital Work Station.
- Subramaniam, M. R. (© 2009): Jaya Jaya - Nata - Khanda Chapu. In: Subramaniam, M. R. (© 2009): December Season 2008 : Experience the live performance unedited. MP3-Datei\*, Charsur Digital Work Station.
- Subramaniam, Vijayalakshmi (© 2014): Bhava Raga Tala. MP3-Datei\*.
- Subramaniam, Vijayalakshmi (© 2014): Jaya Jaya Jaya Janaki Kantha. In: Subramaniam, Vijayalakshmi: Bhava Raga Tala. MP3-Datei\*.
- Subramanian, Vidya (© 2006): Carnatic Vocals : Beginner Set. MP3-Datei\*, Vidya Subramanian. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/YkbMA?i=446173981> – Zuletzt geprüft am 16.12.2011.
- Subramanian, Vidya (© 2006): Srigananatha. In: Subramanian, Vidya: Carnatic Vocals : Beginner Set. MP3-Datei\*, Vidya Subramanian. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/YkbMA?i=446173981> – Zuletzt geprüft am 16.12.2011.
- Sundar, Sumathy (© 2010): Jagado Dharana. In: Sundar, Sumathy; Sivakumar, A. V.; Ganesan, S.; Bhavana, [Radhakrishnan]: Manoranchitam : Carnatic Classical. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/5l4ql?i=574850450> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Sundar, Sumathy; Sivakumar, A. V.; Ganesan, S.; Bhavana, [Radhakrishnan] (© 2010): Manoranchitam : Carnatic Classical. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/5l4ql?i=574850450> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Surekha, K. S.; Yesudas, K[attassery] J[oseph] (© 2004): Krishna Nee Begane Baaro : Original Motion Picture Soundtrack. Unter der Leitung von Jayashree Aravind (Komposition). MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/DbsRZ?i=866984045> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Surekha, K. S. (© 2004): Pogadirelo. In: Surekha, K. S.; Yesudas, K[attassery] J[oseph]: Krishna Nee Begane Baaro : Original Motion Picture Soundtrack. Unter der Leitung von

Jayashree Aravind (Komposition). MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/DbsRZ?i=866984045> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Unnikrishnan; Priya Sisters; Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Rangarajan, T. N. Lakshmi; Narayanan, Sita; Sowmya et al. (© 2011): Hari Narayana Hari Narayana : Purandara Dasara Gitegalu. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/AdoYZ?i=868802825> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Unnikrishnan (© 2011): Jagadodharana. In: Unnikrishnan; Priya Sisters; Balamuralikrishna, M[angalapalli]; Rangarajan, T. N. Lakshmi; Narayanan, Sita; Sowmya et al.: Hari Narayana Hari Narayana : Purandara Dasara Gitegalu. MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/AdoYZ?i=868802825> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.

Vanishree; Vijayalakshmi (© 2008): Bandu Nindiha Nodi : Kannada Devotional. MP3-Datei\*, Sharada Gurukula. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/T3hYs?i=315129333> - Zuletzt geprüft am 28.10.2013.

Vanishree; Vijayalakshmi (© 2008): Dasana Maadiko Enna. In: Vanishree; Vijayalakshmi: Bandu Nindiha Nodi : Kannada Devotional. MP3-Datei\*, Sharada Gurukula. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/T3hYs?i=315129333> - Zuletzt geprüft am 28.10.2013.

Vanishree; Vijayalakshmi (© 2008): Ee Pariya Sobagaava. In: Vanishree; Vijayalakshmi: Bandu Nindiha Nodi : Kannada Devotional. MP3-Datei\*, Sharada Gurukula. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/T3hYs?i=315129333> - Zuletzt geprüft am 28.10.2013.

Vasanthakumari, M[adras] L[alitangi] (© 1998): Kelano Thari [!] Thalano. In: Vasanthakumari, M[adras] L[alitangi]: Sri Purandharadasar Krithis. MP3-Datei\*, AVM Film Studios.

Vasanthakumari, M[adras] L[alitangi] (© 1998): Sri Purandharadasar Krithis. MP3-Datei\*, AVM Film Studios.

Vasanthakumari, M[adras] L[alitangi] (© 2002): Mella Mellane Bandane : Dasara Padagalu (Kannada). Unter der Leitung von Bhushan Dua (Komposition). MP3-Datei\*, T-Series.

Vasanthakumari, M[adras] L[alitangi] (© 2002): Mella Mellane Bandane - Mohana - Adi. In: Vasanthakumari, M[adras] L[alitangi]: Mella Mellane Bandane : Dasara Padagalu (Kannada). Unter der Leitung von Bhushan Dua (Komposition). MP3-Datei\*, T-Series.

Vasanthakumari, M[adras] L[alitangi] (© 2004): Jaya Jaya Janaki. In : Vasanthakumari, M[adras] L[alitangi]: Sri Purandara Dasa Krithis. MP3-Datei\*, Saregama.

Vasanthakumari, M[adras] L[alitangi] (© 2004): Sri Purandara Dasa Krithis. MP3-Datei\*, Saregama.

- Vedavalli, R. (© 1990): Sangita Bala Padam : Music Lessons, Vol. 3. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/kJWXG?i=549915055> – Zuletzt geprüft am 25.11.2013.
- Vedavalli, R. (© 1990): Sri Gananatha - Malahari. In : Vedavalli, R.: Sangita Bala Padam : Music Lessons, Vol. 3. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/kJWXG?i=549915055> – Zuletzt geprüft am 25.11.2013.
- Vedavalli, R. (© 2002): Bhagyada Lakshmi Baaramma. In: Vedavalli, R.; Various Artists: Prayers to Lakshmee. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes/Giri Trading Agency. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/cLiQB?i=464030104> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Vedavalli, R.; Various Artists (© 2002): Prayers to Lakshmee. MP3-Datei\*, Gitaa Cassettes/Giri Trading Agency. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/cLiQB?i=464030104> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Vedavalli, R. (© 2012): Kelano Hari - Surati - Adi. In: Vedavalli, R.: Mārgitam : A Concert. MP3-Datei\*, Swathi's Sanskriti Series.
- Vedavalli, R. (© 2012): Mārgitam : A Concert. MP3-Datei\*, Swathi's Sanskriti Series.
- Venkatesan, Alepey (© 2010): Alepey Venkatesan. MP3-Datei\*, Srishti's Carnatica.
- Venkatesan, Alepey (© 2010): Jaya Jaya - Nata - Khanda Chapu. In: Venkatesan, Alepey: Alepey Venkatesan. MP3-Datei\*, Srishti's Carnatica.
- Vidyabhushana (© 1962): Dayamado Ranga. Unter der Leitung von H. K. Narayana (Komposition). MP3-Datei\*, Saregama/RPG Music.
- Vidyabhushana (© 1962): Vrindavanadolu Aduvanyare Gopi. In: Vidyabhushana: Dayamado Ranga. Unter der Leitung von H. K. Narayana (Komposition). MP3-Datei\*, Saregama/RPG Music.
- Vidyabhushana (© 2001): Baaro Krishnaiah : Dasara Padagalu. Unter der Leitung von H. K. Narayana. MP3-Datei, T-Series.
- Vidyabhushana (© 2001): Bhagyada Lakshmi Baaramma : Dasara Padagalu. Unter der Leitung von H. K. Narayana (Komposition). MP3-Datei\*, Super Cassettes Industries.
- Vidyabhushana (© 2001): Bhagyada Lakshmi Baaramma - Madhyamavati - Adi. In: Vidyabhushana: Bhagyada Lakshmi Baaramma : Dasara Padagalu. Unter der Leitung von H. K. Narayana (Komposition). MP3-Datei\*, Super Cassettes Industries.
- Vidyabhushana (© 2001): Odi Baarayya Vaikuntapathi - Bhairavi - Aadi. In: Vidyabhushana: Baaro Krishnaiah : Dasara Padagalu. Unter der Leitung von H. K. Narayana (Komposition). MP3-Datei\*, T-Series.



- Vidyabhushana (© 2004): Ee pariya sobagu : Dasara Padagalu. Unter der Leitung von T. V. Gopalakrishnan (Komposition). Inidani ; Vom Sänger produzierte CD.
- Vidyabhushana (© 2004): Ee pariya sobagu. In: Vidyabhushana: Ee pariya sobagu : Dasara Padagalu. Unter der Leitung von T. V. Gopalakrishnan (Komposition). Inidani ; Vom Sänger produzierte CD.
- Vidyabhushana (© 2010): Haridasara Ugabhogagalu : Bhaga 4. Inidani ; Vom Sänger produzierte CD.
- Vidyabhushana (© 2010): Ninnantha Svami. In: Vidyabhushana: Haridasara Ugabhogagalu : Bhaga 4. Inidani ; Vom Sänger produzierte CD.
- Vidyabhushana (© 2011): Jaya Janaki Kantha - Nata - Khanda Chapu. In: Vidyabhushana: Nivedena. Unter der Leitung von Thirumale Srinivas (Komposition). MP3-Datei\*, Aananda Audio Video.
- Vidyabhushana (© 2011): Nivedena. Unter der Leitung von Thirumale Srinivas. MP3-Datei\*, Aananda Audio Video.
- Yesudas, K[attassery] J[oseph] (© 2002): Gajavadana Beduve. In: Yesudas, K[attassery] J[oseph]: Krishna Nee Begane Baaro. MP3-Datei\*, Sangeeth Sagar. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/HWxf1?i=890600612> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Yesudas, K[attassery] J[oseph] (© 2002): Jagadodharana. In: Yesudas, K[attassery] J[oseph]: Krishna Nee Begane Baaro. MP3-Datei\*, Sangeeth Sagar. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/HWxf1?i=890600612> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Yesudas, K[attassery] J[oseph] (© 2002): Krishna Nee Begane Baaro. MP3-Datei\*, Sangeeth Sagar. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/HWxf1?i=890600612> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Yesudas, K[attassery] J[oseph] (© 2004): Ee Pariya Sobagu. In: Yesudas, K[attassery] J[oseph]; Surekha, K. S.: Krishna Nee Begane Baaro : Original Motion Picture Soundtrack. Unter der Leitung von Jayashree Aravind (Komposition). MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/DbsRZ?i=866984045> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.
- Yesudas, K[attassery] J[oseph]; Surekha, K. S. (© 2004): Krishna Nee Begane Baaro : Original Motion Picture Soundtrack. Unter der Leitung von Jayashree Aravind (Komposition). MP3-Datei\*, Kosmik. Online zugänglich unter <https://itun.es/ch/DbsRZ?i=866984045> - Zuletzt geprüft am 22.1.2015.





## Angaben zur beigelegten Audio-CD

Anfangssequenzen der Lieder wie in der Grafik des Pitch-Analyzers dargestellt.

		<u>Referenz</u>
Track 1	<i>gajavadana bēḍuve</i>	Seite 256
Track 2	<i>śrīgaṇanātha</i>	Seite 281
Track 3	<i>bhāgyada lakṣmī bārammā</i>	Seite 298
Track 4	<i>ārige vadhuvāde</i>	Seite 334
Track 5	<i>jaya jānakīkāṁta</i>	Seite 397
Track 6	<i>pōgadirelo raṁga</i>	Seite 423
Track 7	<i>mellamellane baṁdane</i>	Seite 451
Track 8	<i>vṛṁdāvanadoḷāḍuvanāre</i>	Seite 475
Track 9	<i>ōḍi bāraiya vaikunṭhapati</i>	Seite 503
Track 10	<i>jagaduddhārana</i>	Seite 534
Track 11	<i>kaṁḍe nā gōvindana</i>	Seite 554
Track 12	<i>ī pariya sobagāva</i>	Seite 576
Track 13	<i>dāsanna māḍikō</i>	Seite 607
Track 14	<i>kāgada baṁdide</i>	Seite 628
Track 15	<i>udaravairāgyavidu</i>	Seite 651
Track 16	<i>kēḷanō hari tāḷanō</i>	Seite 679

## Angaben zur beigelegten DVD

Aufnahmen des Auftritts „Kelano Hari – Hörst Du mich Herr?!“ im Nateschwara Theater Baden am 2. November 2012.

Tanz	Scharmila Bansal-Tönz Rosmarie Weber/Yvonne Nydegger (beide nur vṛṇḍāvanado!)
Gesang und Zimbeln	Vijaya Rao
Violine	Bheemaroo Raghuram
Mṛdaṅgam	B. K. Chandramouli
Aufnahme und Lichtregie	Anton Tönz
Schnitt	Scharmila Bansal-Tönz

### Tänze:

1. Gaṇeśa-vandanam  
Choreographie: Pathagudi S. Ramaswamy
2. Gajavadana bēḍuve  
Choreographie: Vijaya Rao
3. Kēḷanō hari  
Choreographie: Vijaya Rao
4. Ārige vadhuvāde  
Choreographie: Vijaya Rao
5. Pōgadorelo raṁga  
Choreographie: Vijaya Rao
6. Vṛṇḍāvanado!  
Choreographie: Vijaya Rao